3 1761 04290 1702

ANTON SPRINGER
KUNSTGESCHICHTE

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/handbuchderkunst0000spri_d6x1

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE

VON

ANTON SPRINGER

BAND I

DAS ALTERTUM

ZWÖLFTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

NACH ADOLF MICHAELIS BEARBEITET
VON PAUL WOLTERS

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1923

HERMES DES PRAXITELES, OLYMPIA

DIE KUNST
DES ALTERTUMS

VON

ANTON SPRINGER

ZWÖLFTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

NACH ADOLF MICHAELIS BEARBEITET VON

PAUL WOLTERS

MIT 1078 ABBILDUNGEN IM TEXT, 8 FARBENDRUCKTAFELN
UND 8 TAFELN IN LICHTDRUCK

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1923

Copyright 1923 by Alfred Kröner Verlag in Leipzig

Druck von Bernhard Tauchnitz in Leipzig

Vorwort zur zwölften Auflage

Als Adolf Michaelis am 13. August 1910 starb, lag die neunte Auflage dieses Handbuches, von ihm nach seiner Art wieder genau durchgearbeitet und verbessert fertig vor; aber den Druck hat er nicht mehr selbst zu Ende führen können. Er hatte sich noch einmal zu dieser Mühe der Bearbeitung entschlossen und vor allem den Abschnift über die ägäische Kunst ganz neu gestaltet; daß für die weitere Zukunft ich eintreten sollte, war verabredet und von ihm gut geheißen. Von ihm erbat und erhielt ich auch die Genehmigung, mit dem vorliegenden Texte frei zu schalten, sowohl in dem, was ich ändern, als in dem, was ich bewahren wolle. Das entsprach der sachlichen und echt menschlichen Art, die wir an ihm liebten, das entsprach auch seinem eigenen früheren Verhalten gegenüber dem Werk. Darüber hat er sich im Vorwort der achten Auflage (1907) ausführlich ausgesprochen und es ziemt sich, diese Ausführungen hier zu wiederholen, weil er sie in dem Bewußtsein niederschrieb, daß es sich schon damals nach menschlichem Ermessen um »eine Ausgabe letzter Hand« handele.

»Das vorliegende Handbuch ist aus dem »Textbuch« hervorgegangen, mit dem Anton Springer 1879 die ohne allzu strengen Plan zusammengestellten »Kunsthistorischen Bilderbogen« begleitete. Dem Buche ward ein neues Ziel gesteckt, indem es 1895, nach des Verfassers Tode, in der vierten Auflage als »Handbuch der Kunstgeschichte« auftrat. Nun mußte der Text es auf eine zusammenhängendere geschichtliche Darstellung absehen, diese in zweckmäßig gewählten Abbildungen ihre Ergänzung erhalten. Mit Dank habe ich daher bei den späteren Auflagen (1898, 1901, 1904) von der Erlaubnis Professor Jaro Springers Gebrauch gemacht, die nötig scheinenden stärkeren Änderungen vorzunehmen; lag doch die antike Kunst dem eigentlichen Studiengebiete Springers fern, und schien daher hier ein durchgreifendes Verfahren gerechtfertigt, um das Buch auf dem jeweiligen Stande der lebhaft fortschreitenden Forschung zu erhalten. Ich durfte mich hierzu um so eher für berechtigt halten, als mein verehrter Freund in den früheren Auflagen jedem Winke, den ich ihm gelegentlich gegeben, stets bereitwillig gefolgt war und durch seine Widmung des Textbuches (1889) wenigstens diesen Teil des Buches gleichsam meiner Fürsorge empfohlen hatte. Ich glaube daher nur eine Pietätspflicht zu erfüllen, wenn ich mich bemühe, das Werk, aus dem so viele Leser Genuß und Belehrung geschöpft haben, durch zeitgemäße Umgestaltung vor dem Veralten zu bewahren.«

»Die Ausführlichkeit, mit der die hellenistische und römische Kunst behandelt worden sind, wird in einem Buche, das nur den ersten Teil einer Darstellung der gesamten Kunstgeschichte bildet, keiner Rechtfertigung bedürfen. Denn so gewiß die klassische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts die höchste Offenbarung des rein griechischen Kunstgeistes darstellt: Grundlage der ganzen weiteren Kunstentwickelung bis in die Neuzeit ist doch für die Baukunst und die Skulptur jene klassische griechische Kunst nur indirekt, unmittelbar dagegen die mit Alexander dem Großen anhebende Kunst, in der der erneuerte Einfluß des Orients, die Entwickelung der Großstaaten und die Einwirkung der Monarchie dazu beitragen, die griechische Kunstsprache zu einer Weltsprache der Kunst zu machen. Diese Sprache ist es, die alle weiteren Künste, soweit sie den Zusammenhang mit der antiken Kunst bewahrt haben, reden.«

»Mit der siebenten Auflage (1904) hat die Gesamtanlage des Bandes, der bis dahin auf griechischem Gebiete die Entwickelung der Baukunst, Skulptur und Malerei gesondert verfolgte, eine durchgreifende Änderung erfahren. Nicht bloß, daß aus der sogenannten prähistorischen Kultur so viel aufgenommen ward, wie für eine Kunstgeschichte erforderlich scheint: vor allem wurden in dem Abschnitte von der griechischen Kunst die verschiedenen Kunstarten aus ihrer Vereinzelung befreit und hier wie überall nach dem Ganzen gestrebt. Mein Wunsch war, den Verlauf der Gesamtkunst, mit steter Rücksicht auf den allgemeinen Gang der Geschichte und den künstlerischen Charakter der einzelnen Zeitabschnitte zu schildern. Diesen Gesichtspunkt verfolgt die Einteilung; weshalb ich beispielsweise die archaische Kunst nicht bis zu den Perserkriegen als ein Ganzes behandelt habe, kann man im Literarischen Zentralblatt 1904, S. 1304f. dargelegt finden. Um ein bequemes Lesen zu erleichtern, ist sodann besonderes Gewicht darauf gelegt worden, daß der Text nicht durch eingeschobene Abbildungen in zuviel einzelne Fetzen zerrissen werde und daß er dennoch in möglichst übersichtlicher Verbindung mit den Bildern stehe. Das Buch soll kein Bilderbuch zum bloßen Blättern sein, sondern der Text soll die Hauptsache bleiben und in den Abbildungen seine unmittelbare Unterstützung finden. Denn, wie Goethe sagt, ‚um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird‘.«

Mit Hinblick auf diesen Zweck sind die Abbildungen in jeder neuen Auflage vermehrt und verbessert worden; daß bei der vorliegenden in dieser Hinsicht eine ganz besondere Anstrengung gemacht wurde, veraltetes oder ungenügendes auszumerzen, fehlendes beizuschaffen, neues einzufügen, werden die Benutzer selbst bei jedem Vergleich erkennen. Als eine besondere Verbesserung erachte ich, und hoffentlich nicht nur ich, daß eine größere Anzahl bedeutender Skulpturen jetzt in guten Abbildungen auf den beträchtlich vermehrten Tafeln beigegeben wurde. Bei der Durcharbeitung des ganzen weiten Gebietes aber, das von einem einzelnen Forscher kaum mehr umspannt werden kann, glaubte ich wie schon früher auf dem von Michaelis eingeschlagenen Wege weiter gehen zu müssen und Mitarbeiter für die Gebiete der prähistorischen Zeit und der gesamten orientalischen Kunst gewinnen zu sollen. Das gelang zu meiner Freude, und so ließ sich Carl Schuchhardt bereit finden, den ersteren Abschnitt ganz neu zu schreiben, während für die Bearbeitung der orientalischen, auch Teile der späteren ägyptischen Kunst, F. W. von Bissing eintrat. Mein Anteil beginnt also erst mit dem Abschnitte B. Ich habe dabei, ebenso wie Michaelis, freundschaftliche Hülfe der Fachgenossen in verschiedenartigster Weise dankbar erfahren. Vor allem gedenke ich derer, die mit und neben mir in den bescheidenen Räumen am Münchener Hofgarten als gute Kameraden arbeiten; aber auch andere Hülfe habe ich vielfach erbeten und erhalten, und kann doch jeden einzelnen nicht nennen.

Ich habe mich bemüht, ebenso wie Michaelis neue Funde und neue Forschungen rückhaltlos zu Worte kommen zu lassen, um den Geist des Werkes lebendig zu erhalten, und nicht etwa irgend eine vorliegende Fassung. Das ist mir und meinen Mitarbeitern hoffentlich gelungen trotz den Schwierigkeiten, welche auch die Wissenschaft in den Jahren des Krieges ertrug und darüber hinaus erträgt, aber wir gestehen gerne, daß wir uns schon aus dankbarer Pietät in Fällen möglichen Zweifels lieber den schon vorliegenden wohlerwogenen Darlegungen angeschlossen, als ohne zwingenden Grund geneuert haben. So hofften wir unsere Aufgabe am sichersten und am besten im Geiste Adolf Michaelis' zu erfüllen.

München, im September 1923 Paul Wolters

Inhaltsverzeichnis

Seite

Die Anfänge der Kunst 1

Ältere Steinzeit S. 1. — Jüngere Steinzeit S. 4. — Bronzezeit S. 9. — Eisenzeit S. 10.

A. Der Orient

1. Ägypten 12

Die archaische Zeit S. 12. — Thinitische Zeit S. 12. — **Das alte Reich:** Mastabas S. 15. — Pyramiden S. 16. — Tempel S. 19. — Säulenarten S. 20. — Skulptur S. 21. — Malereien S. 25. **Das mittlere Reich:** Skulptur S. 26. — Malereien S. 28. — Kleinkunst S. 29. — Baukunst, Städte, Felsengräber, Säulen S. 30. — **Das neue Reich:** Architektur (Wohnhaus und Tempel) S. 32. — Säulen und Pfeiler S. 36. — Grottentempel und Felsgräber S. 37. — Skulptur: Bemalte Reliefs und Kolossalstatuen S. 40. — Amenophis IV. S. 42. — Reaktion S. 45. — Die Malerei S. 46. — Rassentypen S. 48. — **Die libysch-äthiopische Zeit** S. 49. — Die Saïtenzeit S. 50. — Plastisches Kapitell S. 51. — Griechische Einwirkung S. 52.

2. Mesopotamien 52

a) **Babylonien:** Sumer und Akkad, Skulpturen S. 53. — Babylon S. 59. — Chaldäische Zeit S. 60.
b) **Assyrien:** Fundstätten S. 61. — Baukunst S. 62. — Säulen, Chilani S. 64. — Plastik und Malerei S. 66. — Stilentwicklung S. 70. — Nachwirkungen S. 73.

3. Kleinasien 74

Älteste Zeit S. 74. — Chetitische Kunst (Boghasköi, Felsreliefs) S. 74. — Kleinasiatische Felsgräber S. 78. — Lykische Gräber S. 81.

4. Phönikien und Kypros 83

Phönikien: Baukunst S. 83. — Der salomonische Tempel S. 84. — Skulptur S. 85. — Kunsthandwerk S. 85. — Kypros S. 87.

5. Persien 89

Hauptorte S. 89. — Gräber S. 90. — Paläste S. 92. — Architekturformen (Säulen) S. 94.

B. Griechenland

Vorbemerkungen S. 100.

1. Troja 101

Bauweise S. 101. — Keramik S. 102. — Grabhügel S. 104.

2. Die ägäische Kunst 104

Kunstbereich S. 104. — Frühzeit S. 105. — Rundbau S. 105. — Keramik S. 106. — Mittelminoische Kunst. Kamaresvasen S. 107. — Baukunst S. 108. — Wandmalereien S. 113. — Dolchklingen S. 114. — Fayencen S. 115. — Spätminoische Kunst S. 116. — Wandmalereien S. 116. — Plastik S. 118. — Steatitgefäße S. 118. — Becher von Vaphio S. 120. — Keramik S. 121. — Gräber S. 121. — Frühmykenische Kunst S. 121. — Mittelmykenische Kunst S. 123. — Mauern S. 123. — Palastbau S. 124. — Wandmalerei S. 127. — Gräber 128. — Plastik S. 130. — Keramik S. 131. — Spätmykenische Kunst S. 131. — Glyptik S. 132. — Minoische Kunst und Ägypten S. 133. — Rückblick S. 135.

3. Übergang zur hellenischen Kunst 136

Geometrischer Stil (Dipylonstil) S. 136. — Entstehung des griechischen Tempels S. 139. — Das griechische Ornament S. 142.

Seite

4. Die hellenischen Bauordnungen 143

Dorische Ordnung S. 143. — Ionische Bauweise S. 149. — Korinthische Bauweise S. 155. — Das Innere der Tempel S. 156. — Polychromie S 158

5. Das griechische Mittelalter 159

Orientalische Einwirkungen S. 160. — Polygonalbau S. 161. — Vordorische Bauten S. 162. — Anfänge der dorischen Bauweise in Griechenland S. 162. — Die dorische Bauweise im Westen und Osten S. 167. — Anfänge der ionischen Bauweise S. 171. — Die Entwicklung der Bildkünste S. 174. — Die früharchaische keramische Malerei S. 175. — Protokorinthische Gattung S. 176. — Korinthischer Stil S. 177. — Ionische Arten S. 179. — Altattischer Stil S. 180. — Reliefbildnerei S. 183. — Metopen S. 185. — Säulen- und Giebelreliefs S. 186. — Die Entwicklung der Statue (Apollon) S. 188. — Erzguß S. 194. — Toreutik, Glyptik und Münzprägung S. 194.

6. Die peisistratische Zeit 195

Baukunst (Athen, Delphi) S. 196. — Nutzbauten S. 197. — **Dorische Kunst**: Ausbildung der Statue (Dipoinos und Skyllis) S. 200. — Sparta S. 201. — **Ionische Kunst**: Malerei (Cäre, Chalkis) S. 202. — Die Schule von Chios (Archermos, Bupalos und Athenis) S. 204. — Reliefkunst (Harpyiendenkmal, Schatzhäuser) S. 205. — **Attische Kunst**: Schwarzfigurige Vasenmalerei S. 208. — Panathenäische Preisgefäße S. 212. — Das Ornament S. 212. — Die Marmormalerei S. 213. — Grabreliefs (Aristionstele) S. 213. — Reliefbasen S. 214. — Ionische Plastik (Mädchenstatuen) auf der Akropolis S. 217. — Giebel des »Hekatompedon« und des Apollotempels zu Delphi S. 218.

7. Die Zeit der Perserkriege 219

Baukunst: Kanonischer Dorismus (Sizilien, Poseidonia) S. 219. — Delphi, Olympia, Athen S. 220. — **Malerei**: Der rotfigurige Stil S. 221. — **Reifarchaische ionische Marmorskulptur** S 224. — **Attische Plastik** S. 227. — **Peloponnesischer Erzguß** (Kanachos, Hageladas, Onatas) S. 231. — **Die Giebelgruppen von Ägina** S. 233. — **Attischer Erzguß** (Tyrannenmörder) S. 235. — **Die Generation nach den Perserkriegen** S. 238. — Olympia (Zeustempel) S. 239. — Peloponnesische Skulpturen (Wagenlenker von Delphi) S. 244. — Großgriechenland und Sizilien (Akragas) S. 246. — Pythagoras S. 248. — Athen S. 250. — Kalamis S. 251. — Myron S. 252. — Erhaltene Statuen (Apollon) S. 255. — Polygnot und die helladische Malerschule S. 257. — Kunsthandwerk S. 262.

8. Die perikleische Zeit 263

Der junge Phidias S. 263. — Die Akropolis von Athen S. 266. — **Der Parthenon** S. 268. — Athena Parthenos S 269. — Die Metopen S. 272. — Der Fries S. 273. — Die Giebelgruppen S. 274. — Phidias in Olympia S. 279. — **Weitere attische Bauten**: Die Propyläen S. 281. — Niketempel S. 282. — Das »Theseion« S. 283. — Der Mysterientempel in Eleusis S. 285. — Städtebau (Hippodamos von Milet) S. 285. — Der Kreis des Phidias (Agorakritos, Alkamenes) S. 286. — Andere Richtungen: Lykios. Styppax S. 292. — Kresilas S. 293. — Niobiden S. 294. **Malerei** (Agatharchos und Apollodoros) S. 294. — **Polyklet** S. 295. — **Naukydes** S. 299.

9. Die Zeit des peloponnesischen Krieges 299

Baukunst: Bassä S. 300. — Erechtheion S. 301. — Nereidendenkmal S. 303. — **Attische Plastik**: Grabreliefs S. 303. — Strongylion S. 305. — Kallimachos S. 305. — **Peloponnesische Plastik**: Reliefs von Bassä S. 306. — **Ionische Plastik** S. 307. — Paionios S. 307. — Lykische Denkmäler (Gjölbaschi, Nereidendenkmal) S. 308. — Einwirkung auf **Attika** S. 311. — Nikebalustrade S. 311. — **Malerei**: Asiatische Gattung (Zeuxis, Parrasios, Timanthes) S. 311. — **Attische Vasen** S. 313. — Meidias S. 314. — Münzprägung auf Sizilien S. 315.

10. Die letzten Zeiten griechischer Freiheit 315

Peloponnesische Baukunst (Epidauros, Tegea, Stadtanlagen) S. 316. — **Sikyonische Skulptur** (Polyklet d. J., Daidalos, Thrasymedes, Timotheos) S. 318. — **Sikyonische Malerei** (Eupompos, Pamphilos, Melanthios, Pausias) S. 319. — Attische Malerei (Aristeides d. Ä., Euphranor, Nikomachos, Kydias, Xenophantos) S. 321. — **Attische Architektur** (Philon, Lysikratesdenkmal) S. 322. — **Attische Plastik** (Grabmäler, Demetrios, Silanion, Kephisodot d. Ä., Kalamis d. J., Euphranor) S. 323. — **Skopas** S. 328. — **Kleinasiatische Bauten** S. 332. — **Das Mausso-**

Seite

leum S. 335. — **Praxiteles** S. 337. — **Niobegruppe** S. 345. — Leochares S. 347. — Bildnisstatuen S. 348. — Grabreliefs S. 348. — **Der Westen**: Sizilien S. 349. — Tonindustrie in Unteritalien S. 349.

11. Die Zeit Alexanders und der Diadochen 352

Baukunst: Städtebau. Deinokrates S. 352. — Prunkbauten S. 353. — Didymaion S. 354. — Delos S. 355. — **Die ionische Malerei** (Apelles, Aëtion, Protogenes, Antiphilos) S. 356. — **Lysippos** S. 360. — Alexander und andere Bildnisse S. 362. — Herakles S. 363. — Lysistratos S. 366. — Pyrgoteles S. 366. — **Die Lysippeer** (Euthykrates, Boëdas, Chares, Eutychides, Nike von Samothrake, Xenokrates) S. 366. — **Attiker** (Leochares, Bryaxis, Kephisodot d. J., Timarchos) S. 370. — Hypnos S. 371. — Luxusgesetz des Demetrios S. 371. — Terrakotten von Tanagra S. 372. — **Attische Malerei** (Aristeides d. J., Philoxenos, Alexandermosaik, Alexandersarkophag, Nikias) S. 373.

12. Die Zeit des Hellenismus 376

Baukunst: Bauarten und Grundrißformen S. 377. — Hermogenes S. 377. — Neue Säulenformen S. 379. — Prachtzelt des Ptolemaios S. 380. — Neue Grundrisse S. 380. — Podiumtempel S. 381. — Hypäthrale Anlagen S. 382. — Rundbauten S. 382. — Gewölbebau S. 383. — Haus und Halle S. 383. — Palast S. 384. — Gartenanlagen S. 384. — Innendekoration S. 385. — Säulenhallen S. 386. — Basilika S. 387. — Bibliothek S. 387. — Markt und Stadt S. 388. — Makella S. 389. — Wasserversorgung. Straßen S. 389. — Rathäuser S. 390. — Bäder 390. — Gräber S. 391. — Mauerbau S. 392. — Gesamtanlagen (Samothrake, Pergamon) S. 392. — **Malerei**: Schlachtengemälde, Genre, mythische Stoffe S. 394. — Gemäldegallerien S. 397. — Dekoration und Mosaik S. 397. — **Skulptur**: Attika (Eubulides u. a.) S. 399. — Peloponnes (Damophon) S. 400. — Doidalsas S. 401. — Bakchischer Kreis. Genrestatuen (Boethos u. a.) S. 401. — Derb Realistisches. Statuetten S. 405. — **Höfische Kunst**: Festausstattungen S. 406. — Cameen S. 408. — Silbergeschirr S. 408. — Goldgerät S. 409. — Herrscherbildnisse S. 410. — **Ägypten** S. 410. — Griechischer Einfluß auf ägyptische Skulptur S. 412. — Baukunst: Ptolemäische Tempel S. 414. — Einzelformen S. 415. — Cameen. Toreutik S. 416. — Götterbilder S. 416. — Realismus S. 417. — Grylli S. 418. — Idyllisches Genre (Nilgruppe) S. 418. — Porträt S. 419. — Einwirkung auf Karthago S. 420. — **Syrien**: Baukunst S. 421. — Skulptur S. 423. — Einflüsse bis nach Indien S. 424. — Ornamentik S. 424. — **Pergamon**: Götterbilder S. 425. — Galatergruppen S. 425. — Attalische Weihgeschenke S. 427. — Der Altar S. 428. — Athenaheiligtum S. 431. — Der Palast S. 431. — Ephesische Künstler S. 432. — **Rhodos** und das Mäandergebiet: Bildnisstatuen S. 432. — Philiskos, Archelaos S. 433. — Pasquino S. 434. — Der farnesische Stier S. 434. — Aphrodite von Melos S. 435. — Laokoon S. 437.

C. Italien

1. Die Frühzeit im Norden und im Süden Italiens 440

Oberitalien: Pfahldörfer S. 440. — Die Eisenzeit von Villanova und der Certosa S. 440. — Hallstattkultur S. 442. — **Unteritalien**: Prähistorisches S. 442. — Sardinien, Sizilien S. 442. — Phönikische Einflüsse S. 443. — Griechische Einwirkungen S. 443. — Campanien (Kyme, Capua, Pästum) S. 444. — Osker S. 445.

2. Etrurien und Latium 445

Baukunst: Mauern S. 446. — Wölbung S. 447. — Tempel S. 447. — Italisches Haus S. 449. — Grabbauten S. 451. — **Etruskische Wandmalerei**: Vier Entwicklungsstufen S. 452. — **Kleinkunst**: Vasenmalerei S. 457. — Cisten und Spiegel S. 457. — Erzgerät, Schmuck, Gemmen S. 458. — Buccherovasen S. 459. — **Etruskische Plastik**: Tondbildnerei (Vulca) S. 460. — Altertümliche Steinreliefs und Grabstelen S. 460. — Urnen S. 463. — Erzfiguren S. 463.

3. Die Zeit der römischen Republik 464

Bis zur Unterwerfung Campaniens: Etruskische und griechische Einflüsse in Rom S. 464. — Die Wölfin S. 465. — Ehrenstatuen und Ahnenbilder S. 466. — **Bis zum hannibalischen Kriege**: Unterwerfung Campaniens S. 467. — Wandel in der Baukunst S. 467. — Malerei S. 468.

Seite

— Bis auf Sulla: Tuffperiode S. 469. — Hermodoros. Griechische Einwirkung S. 470. — Das hellenistische Pompeji S 472. — Pompejanisches Haus S. 472. — Sog. Inkrustationsstil S. 473. — Die letzte Zeit der Republik: Neue Materialien S. 474. — Verbindung des Bogens mit der Säule S. 474. — Privatluxus S. 476. — Das römische Pompeji, perspektivischer Architekturstil S. 477. — Wandgemälde dieses Stils in Pompeji und Rom S. 478. — Skulptur: Coponius, Apollonios, Arkesilaos, Pasiteles und seine Schule S. 481. — Neuattiker S. 481. — Bildnisse S. 483.

4. Die augustische Zeit 484

Augustische Kunst S. 484. — Baukunst: Neugestaltung Roms S. 485. — Bauordnungen S. 486. — Bauten in Italien und den Provinzen S. 487. — Ehrenbögen S. 488. — Grabbauten S. 490. — Skulptur: Verschiedene Richtungen S. 493. — Ara Pacis S. 493. — Bildnisse S. 497. — Prachtcameen und Gemmen S. 499. — Toreutik, Kunsthandwerk (arretiner Tongeschirr) S. 500. — Malerei: Wanddekoration im Flächenstil S. 501.

5. Von Tiberius bis Trajan 502

Die Claudier: Die Kunst unter den drei ersten Claudiern S. 502. — Neros Goldenes Haus S. 508. — Die letzte Zeit Pompejis S. 510. — Die Flavier: Bauten Vespasians (Kolosseum) S. 512. — Kreuzgewölbe S, 513. — Domitian (Palatium) S. 514. — Ornamentik der Architektur S. 515. — Skulptur S. 516. — Bildnisse S. 517. — Trajan: Nutzbauten S. 518. — Apollodoros von Damaskos, Trajanforum S. 519. — Trajanische Reliefs S. 521. — Trajansäule S. 522. — Büsten S. 523.

6. Von Hadrian bis Alexander Severus 524

Hadrian: Pantheon S. 524. — Castortempel, Venus und Roma S. 526. — Villa, Mausoleum S. 527. — Ziegelrohbau S. 527. — Bauten außerhalb Roms S. 527. — Skulptur, Antinoos S. 528. — Die Antonine: Bauten S. 530. — Reliefs S. 531. — Marcussäule S. 532. — Bildnisstatuen (Marc Aurel) S. 533. — Malerei S. 534, — Severus: Septizonium S. 535. — Caracallathermen S. 537. — Zentralbau S. 537. — Severusbogen S. 538. — Sarkophage S. 539.

7. Die Kunst in den Provinzen 542

Gallien: Massalia S. 542. — Latène S. 543. — Griechische Einflüsse im östlichen Gallien S. 544. — Götterbilder S. 545, — Gigantensäulen S. 546. — Trier und Umgebung S. 547. — Germanien S. 548. — Donauländer S. 548. — Britannien S. 549. — Hispanien S. 549. — Afrika S. 549. — Griechenland: Bauten S. 551. — Hadrian S. 551. — Herodes Atticus S. 551. — Sarkophage S. 553. — Kleinasien: Tempel S. 553. — Bildhauer von Aphrodisias S. 553. — Stadtanlagen S. 554. — Bauordnungen S. 554. — Horizontales Gebälk und Bogen S. 555. — Syrien: Baalbek, Palmyra, Gerasa usw. S. 556. — Ornamentik und Dekoration S. 557. — Schmucklose Quaderbauten S. 558. — Plastik S. 559. — Gräber (Palmyra) S. 559. — Wandgemälde (Europos) S. 560. — Ägypten: Philä S. 561. — Kom-esch-schugafa S. 562. — Gemalte Mumienbildnisse S. 562.

8. Der Ausgang der antiken Kunst 562

Von Maximus bis Probus: Wirren in Rom S. 562. — Späte Bauten S. 563. — Bildnisse S. 564. — Sarkophagreliefs S. 565. — Ausgang der Malerei S. 565. — Von Diocletian bis Constantin: Thermen S. 566- — Constantinbasilika S. 566. — Ehrenbögen S. 568. — Paläste S. 569. — Skulptur S. 570. — Grab der Constantia S. 571. — Konstantinopel als neues Rom S. 572. — Das Nachleben der Antike S. 574.

Literatur 577

Register 583

Verzeichnis der Tafeln

Zu Seite

I. Hermes des Praxiteles (Kopf) Olympia 339

II. Proben ägyptischen Kunsthandwerks 49
1. Gewebe aus der Zeit Amenophis' II. (15. Jahrhundert). Kairo. 2. Bruchstück eines bemalten Tongefäßes in Straßburg i. E., Universität.

III. Der Löwe von Babylon. Relief aus glasierten Ziegeln von der Prozessions-Straße zum Marduktempel 61. 96

IV. Wandmalereien des älteren und des jüngeren Palastes in Tiryns . . . . . 127f.
1. Spiralornament. 2. Auszug zur Jagd. 3. Aus einem feierlichen Zug von Frauen.

V. Zur Polychromie der dorischen Architektur: . . . . . 145f. 158f.
1. Vom Tempel B in Selinunt (Koldewey). 2. Aus Metapont (Debacq). 3. Vom Parthenon (Fenger).

VI. Marmorstatue eines Jünglings aus Attika. München 190. 194

VII. Marmorstatue eines Mädchens von der Akropolis. Athen 217

VIII. Erzstatue eines siegreichen Wagenlenkers. Delphi 246

IX. Poseidon, Apollon, Artemis. Vom Ostfriese des Parthenon. Athen 274

X. Niobide aus den Sallustischen Gärten. Rom, Thermenmuseum 294

XI. Opferndes Mädchen, Marmorstatue aus Anzio. Rom, Thermenmuseum . . . 368

XII. Das Alexandermosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel 373. 398. 473

XIII. Aus der Pantherjagd am sog. Alexandersarkophag (Nebenseite), Sidon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum 375

XIV. Der sterbende Gallier. Rom, Capitolinisches Museum 426

XV. Teilstück einer Wand »zweiten Stils« aus dem sog. Haus in der Farnesina. Im Mittelbild: Pflege des kleinen Dionysos. Rom, Thermenmuseum . . 396. 479

XVI. Weibliches Bildnis aus dem Fajûm. Straßburg i. E., Universität 562

Berichtigungen

Durch ein technisches Versehen ist Abb. 854 köpflings stehend abgedruckt. — S. 51 Z. 4 v. u. *lies:* älteren ägyptischen. — Abb. 143a *lies:* Bildarchiv 248. — Abb. 159: Bronzeplatte. — Abb. 305: Regula und Tropfen. — S. 179 Z. 13 v. u. *lies:* Weise. — S. 196 Z. 10 v. u.: Tongeison des letzteren. — S. 285 Z. 15 v. u. *lies:* späteren Kupfermünzchen. — S. 421 Z. 2 v. u.: korinthischen.

1. Geräte der älteren Steinzeit. Berlin
a. Chelléen. b. Acheuléen. c. Moustérien. d. Aurignacien. e. Solutréen. f. Magdalénien

Die Anfänge der Kunst

Immer weiter haben wir im letzten Menschenalter zurückgehen können, um den Ursprung der antiken Kultur und den Ursprung der Kunst überhaupt zu ergründen. Die fabelhaften Tierdarstellungen aus den Höhlen Westeuropas, zuerst vielfach mit Mißtrauen betrachtet, haben sich tatsächlich als echt und als uralt herausgestellt, als Vorläufer aller ägyptischen und babylonischen Kultur. Man konnte sie schon nicht übergehen, als sie noch einsam und rätselvoll dastanden, wieviel mehr wird man sie jetzt heranziehen, wo sie anfangen, sich durch allerhand Fäden mit den nachfolgenden Perioden zu verknüpfen.

Die ältere Steinzeit, das Paläolithikum, gliedert sich nach der sicher bestimmten Entwicklung der Werkzeugformen in eine Reihe von Stufen, die vorläufig immer noch nach den französischen Fundorten, an denen die betreffenden Formen zuerst am reichhaltigsten aufgetreten sind, benannt werden (vgl. Abb. 1). Die drei ersten, das Chelléen, Acheuléen und Moustérien, zeigen, noch etwas eintönig, die Entstehung und Vervollkommnung des handförmigen Beils, gewöhnlich aus Feuerstein. Im Chelléen ist es grob zugehauen und seine Spitze betont, im Acheuléen wird es feiner gedengelt, rundlicher und auch an den Seiten völlig scharf, im Moustérien vereinfacht sich wieder die Technik: das Stück hat auf der einen Seite die Spaltfläche behalten, mit der es aus dem Naturklotz geschlagen wurde, und ist nur auf der andern sorgfältig zugerichtet; es ist auch kleiner und spitzer als vorher. Im Moustérien werden die halbmondförmigen, bequem in der Hand liegenden Fellkratzer sehr zahlreich, die schon in der Periode vorher aufzutreten begannen.

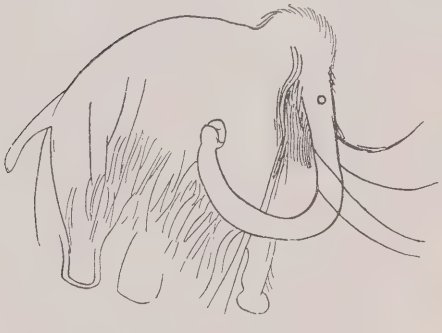
Die drei weiteren Stufen, das Aurignacien, Solutréen und Magdalénien, haben keine großen Beile mehr: die feuchtwarme Waldperiode, in der es galt, Bäume zu hauen, ist einem Steppenklima gewichen. Im Aurignacien haben breite Messerklingen sowie hochbucklige Kratzer mit steilem Rande die Führung, im Solutréen die Lorbeerblattspitzen, im Magdalénien lang abgeschlagene Messer und feine Knochennadeln und Harpunen. In diesen drei letzten Stufen blüht nun auch die bildende Kunst auf (Abb. 2—6). In Flachreliefs und Malereien, gelegentlich auch in kleinen Rundfiguren (Brassempouy, Mentone, Willendorf) werden Tier-

2 a b. Frauenfigur aus Willendorf an der Donau

3. Relief einer weiblichen Gestalt aus Laussel in der Dordogne. Berlin

gestalten und hier und da sogar Menschen dargestellt mit einer erstaunlichen Beobachtung der Erscheinung und Bewegung und einem großen Geschick der technischen Herstellung. Schon aus dem Aurignacien stammen die sog. Venus von Willendorf (bei Krems a. d. Donau, Abb. 2), und die verschiedenen in ganz flachem Relief gehaltenen weiblichen Gestalten unter dem Felsendach (abri) von Laussel (Dordogne, Abb. 3). Sie stellen jedesmal nackte Weiber dar, zierlich im Bau, aber ungeheuerlich in Fettentwicklung. Die Malereien (Abb. 4. 5. 6), besonders in den Höhlen von Combarelles und Font de Gaume bei Les Eyzies, Dordogne, und von Altamira in Nordspanien, zeigen den Entwurf eingekratzt, dann den Umriß in fingerbreiter schwarzer Linie und das ganze Innere in Rötel ausgeführt. Mammut, Pferd, Bison, Renntier finden sich in dieser Weise oft in großem Maßstabe (1—1,20 m lang) bald einzeln stehend oder gelagert, bald herdenweise hintereinander wandelnd abgebildet.

Wie diese sechs Stufen vom Chelléen bis zum Magdalénien sich zu den Kälte- und Wärmezeiten des Diluviums verhalten, erfahren wir durch die mitgefundene Fauna. Im Chelléen, Acheuléen und bis ins Moustérien hinein herrschen die Tiere der warmen Zone, der afrikanische Elefant und das Rhinozeros (R. Merckii). Dann treten an ihre Stelle das langhaarige Mammut, Renntier, Bison, Pferd. Besonders starke Kälte beweisen gegen Ende des Moustérien und im Magdalénien die arktischen Nagetiere. Wir befinden uns also bis zur Mitte des Moustérien in einer warmen Zwischen-Eiszeit, dann bricht das Klima um und bleibt, mit geringer Schwankung,



4. Mammut aus der Grotte des Combarelles

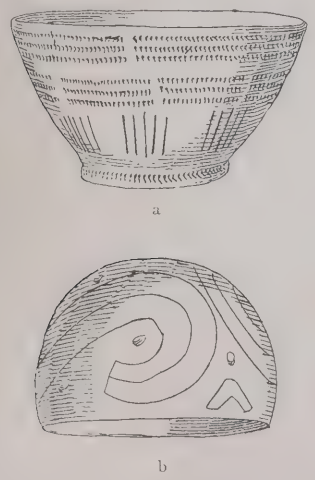
5. Wildesel von Thaingen. Schaffhausen

kalt bis zum Ende des Magdalénien. Während seit zehn Jahren die französische Auffassung die Oberhand hatte, daß die ganze Folge vom Moustérien bis zum Magdalénien sich in der letzten Eiszeit abspiele, gewinnt neuerdings durch Beobachtungen bei Markkleeberg (Leipzig) die ältere deutsche wieder an Boden, nach der das Moustérien in die vorletzte und erst das Magdalénien in die letzte Eiszeit fällt.

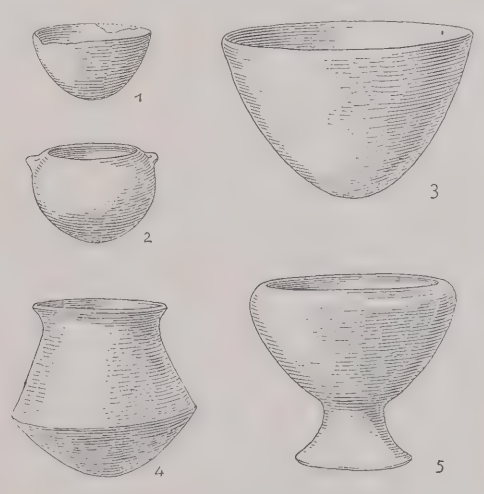
6. Renntier von Thaingen. Konstanz

Hand in Hand mit dem Wechsel der Fauna am Ende des Moustérien geht bezeichnenderweise ein Wechsel der Menschenrasse. Der »Neandertaler«, benannt nach dem ersten Funde im Neandertale bei Düsseldorf (1856, Provinzialmuseum zu Bonn), seitdem aber vielfach aufgetreten: bei Spy (Belgien), Krapina (Kroatien) und besonders in der Dordogne in Südfrankreich, gehört dem ausgehenden Acheuléen und dem Moustérien an, und zwar ist in diesen Perioden noch keine Rasse neben ihm nachgewiesen. Er bildet mit seiner »fliehenden Stirn«, dem affenartigen Kinn und kolossalen Gebiß, den gebogenen Oberschenkeln die einheitliche Erscheinung einer dem neuzeitlichen Menschen voraufliegenden Entwicklungsstufe. Schon in dem auf das Moustérien unmittelbar folgenden Aurignacien aber finden wir eine ganz andere Menschenrasse von schlankem großen Bau, mit feinem Langschädel, zartem Gebiß und steilem Kinn. Die hervorragendsten Anthropologen leugnen, daß sich diese Rasse aus jener so rasch oder überhaupt habe entwickeln können. Es muß also wohl durch die inzwischen angebrochene Eiszeit jene frühere, mit den Tieren der warmen Zone verknüpfte, zurückgedrängt und die neue aufgekommen sein, — woher aber ist noch völlig unklar. Augenfällig ist nur, daß mit dieser neuen feinen Rasse die Kunst in die Welt gekommen ist: gerade aus dem Aurignacien stammen jene ersten erstaunlichen Relief- und Rundfiguren.

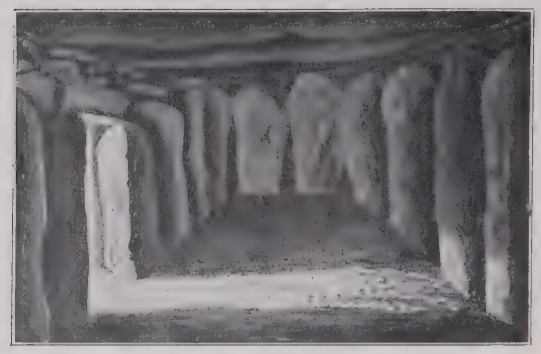
Wie lange die Perioden des Diluviums gedauert haben, darüber gehen die Meinungen der Geologen sehr weit auseinander. Für die Zeit, welche die letzte Vereisung zum Abschmelzen



7. Gefäße der Tiefstich- und Band-Keramik



8. Spanische Keramik. El Argar

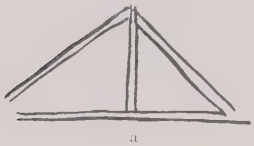


9. Grabkammer bei Roeskilde

gebraucht hat, nimmt der eine 40000, der andere 2200 Jahre an, und weiter zurück erhöhen sich die Zahlen noch beträchtlich, da die letzte Zwischen-Eiszeit 100000 Jahre gedauert haben soll. Die Archäologie wird überall die geringeren Ansätze bevorzugen, weil die Perioden des älteren Paläolithikums eine sehr einfache Formenfolge bieten und die Kultur und Kunst des jüngeren vielfach schon als Vorstufe zum Neolithikum erscheint. Wer mit menschlicher Entwicklung zu rechnen gewohnt ist, wird sich in derartige organische Abfolgen nicht Zehntausende von Jahren eingeschoben denken mögen.

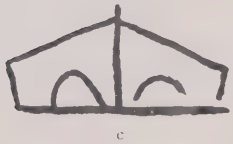
Das Neolithikum, die jüngere Steinzeit, teilt sich in Europa in drei große Kulturgruppen, die am deutlichsten nach ihrer Keramik charakterisiert werden, die nordische mit der Tiefstichkeramik, die donauländische mit der Bandkeramik und die west- und südeuropäische, deren Keramik noch keinen einheitlichen Namen hat — man könnte von einer »Beutelkeramik« sprechen — in deren Vordergrunde die Pfahlbaukeramik steht (vgl. die Abb. 7. 8). In allen drei Kulturgebieten scheint das Naturgebilde der halbkugligen Kürbisschale die Urform zu bilden. Im Norden hat man sie aber völlig ersetzt durch ein Korbgeflecht, das straffere Linien mit sich brachte. Was wir an Tongefäßen aus den ältesten Anlagen, den großen Steingräbern (vgl. Abb. 9. 10) haben, ahmt in Form und Verzierung Korbflechterei nach (Abb. 7 a). An der Donau dagegen läßt die älteste Keramik noch die voraufgegangene Kürbisschale mit spielender Spiralverzierung oder Umschnürungsmotiven erkennen (Abb. 7 b). Im Westen und Süden schließlich: England, Frankreich, Spanien bis Sizilien, ist die Kürbisschale in Leder oder Mattengeflecht umgesetzt worden, was geschweifte und geschnürte Formen mit sich brachte (Abb. 8). Zu diesem westlichen Kulturkreise gehört auch das ganze Rheinland, wo die betreffende Keramik sich am meisten im »Michelsberger Stile« (Michelsberg bei Bruchsal) ausgeprägt hat.

10. Dolmen (entblößte Grabkammer) in Seeland



a

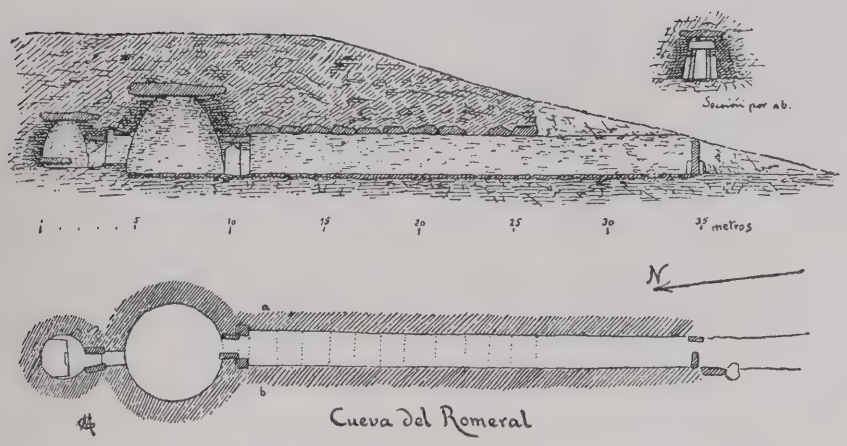
b



c

11. Zelte, Zeichnungen aus steinzeitlichen Höhlen
(a. Altamira. b. c. Font de Gaume)

Diese drei Kulturkreise haben sich während ihrer Entwicklung gegenseitig beeinflußt und dann jeder für seinen Teil mitgewirkt an der Schaffung der hellenischen Kultur. Der westeuropäische ist auf dem Boden des Paläolithikums erwachsen. Die Formen, in denen er Leben und Sterben behandelt, das runde Haus und die Hockerbestattung, finden sich dort schon vorgebildet: an den Höhlenwänden sind öfter Zelte mit einem Mittelpfosten dargestellt, die nur Rundbauten gewesen sein können (Abb. 11), und die Leichen sind in der Dordogne und bei Mentone vielfach stark zusammengezogen (»liegende Hocker«). Die Rundhütte, ursprünglich wohl aus Rohr, dann in Stein umgesetzt, erhielt eine Zuwölbung aus vorkragenden

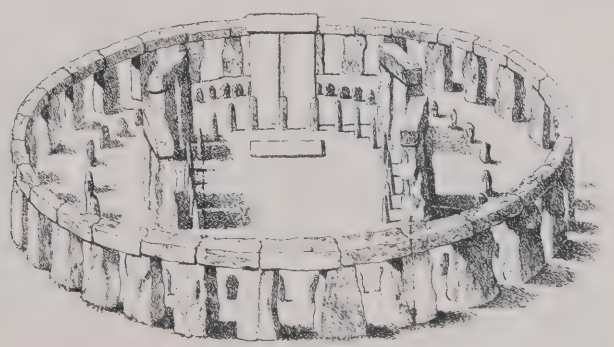


12. Kuppelgrab mit Gang bei Antequera, Granada. (M. Gómez-Moreno)

Schichten. Sie herrscht ursprünglich im ganzen westlichen und südlichen Kreise. Ihre Entwicklung und besonders auch ihre Wölbung läßt sich im Haus- und Grabbau zeitlich und technisch fortschreitend verfolgen von Spanien (Abb. 12) über die Balearen, Sardinien, Malta, Kreta nach Griechenland, wo sie in den Unterschichten von Tiryns, Orchomenos auftritt und in den mykenischen Kuppelgräbern ihre höchste Blüte erlebt. Die Vorstufe bilden im Westen die steinzeitlichen runden Einhegungen der Cromlechs, die in der Mitte oder am Rande umher Bestattungen haben, und zu denen öfter Prunkstraßen in Gestalt von breiten Steinalleen hinführen. In der Bretagne liegt neben dem großen Steinkreise von Kerleskan ein langes Hünenbett mit einem 4 m hohen Menhir (wie Abb. 13) an seinem Kopfende; eine aus 13 Steinreihen bestehende Feststraße von fast 1 km Länge führt zu der Anlage. Bei Stonehenge (Abb. 14) ist eine große Rennbahn mit dem Steinkreise verbunden. Diese Cromlechs haben offenbar schon einem hochentwickelten Heroenkultus gedient, der sich dann fortgesetzt hat in den im Grundriß verwandten unterirdischen Anlagen in Sardinien und Sizilien, aber noch einmal ans Tageslicht tritt mit dem Gräberrund von Mykene.

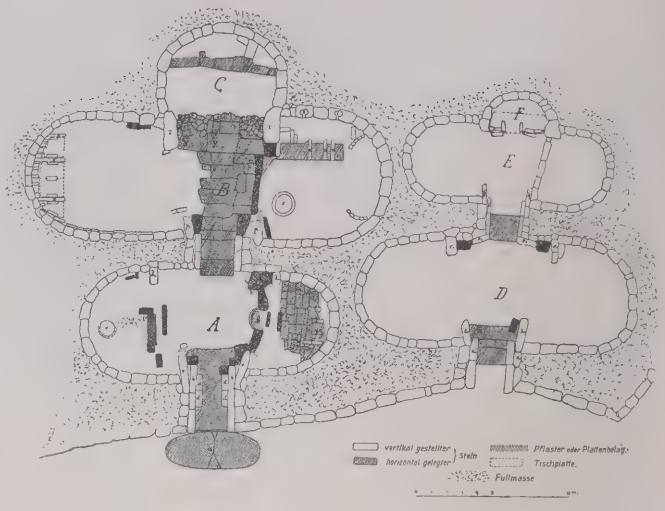
Eine besondere Entwicklung hat der Grundriß für den Wohnbau genommen. Wo das einfache Rundhaus zu klein wurde, man das Rund aber wegen der Zuwölbung doch beibehalten wollte, koppelte man zwei Rundhäuser mit dazwischengelegtem Hofe zusammen, fügte wohl auch ein zweites und drittes Paar nach rückwärts hinzu, so daß ein Hufeisen von runden Räumen um einen offenen

13. Menhir in der Bretagne



14. Ergänzte Ansicht von Stonehenge (nach Browne)

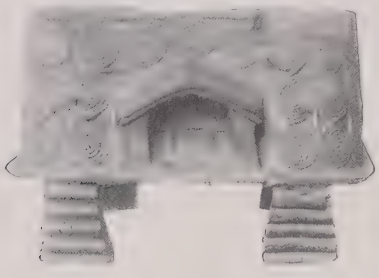
Hof entstand. Erhaltene Bauten auf Malta (Abb. 15) zeigen die Entwicklungsstufen und ein Hausmodell von Melos (Abb. 16) das Endergebnis. Diese Anordnung hat dann ins Viereckige übersetzt den Palasttypus für Kreta und andere Mittelmeerländer, ja wie es scheint bis zu den Hetitern (Boghasköi) und vielleicht sogar für das altetruskische vornehme Haus abgegeben.



15. Gigantia auf Gozo. Grundriß 1:600

In der Bestattung beherrschen die Hocker, d. h. die wie hockend zusammengezogenen Leichen von Anfang an den Westen, Italien und die Unterschichten des ägäischen Gebietes (Tiryns, Orchomenos, Kykladen, Hanaï-Tepe bei Troja) und auch die vorgeschichtliche Periode in Ägypten, sie fehlen aber von Hause aus im nordischen und Donaukreise und treten dort nur soweit auf, als auch die Begleitfunde, besonders die Keramik, westeuropäischen Einfluß verraten. Der Grund liegt darin, daß man im Süden ohne Bettstelle auf der bloßen Erde zu schlafen pflegt, was wegen der Bodenkälte eine Zusammenziehung des Körpers mit sich bringt. Die Hockerlage ist also die Schlafstellung des Südens.

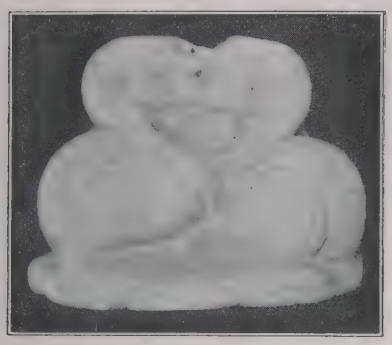
Eine Reihe gewerblicher und künstlerischer Momente kommt hinzu, um den alten west-östlichen Kulturstrom im Mittelmeere zu bezeugen. Die breite Klinge, wie sie der charakteristische spanische »Dolchstab« hat, geht über Kreta ins Ägäische. Der westliche Zonenbecher geht wenigstens bis Sizilien. Die beiden in den Gräbern der El Argar-Stufe (= Troja II) geläufigsten Formen der spanischen Keramik (Abb. 8) aber verbreiten sich weit nach Osten. Der Pokal (Abb. 8,5) wird, nachdem ihm ein Henkel angefügt ist, sehr beliebt in Mykene, und die geschweifte Vase (Abb. 8,4) gewinnt, mit einem Fuße versehen, die Herrschaft auf den Kykladen. Die merkwürdigen Knochenplatten mit Buckeln, deren ein halb Dutzend feinst verzierter in Sizilien gefunden sind, kehren, nur weit roher, in Troja wieder. In Troja haben auch die großen Silbervasen aus dem Hauptschatze die nächste Verwandtschaft mit spanischen Gefäßen des Michelsberger Stils.



a. Vorderansicht

b. Oberansicht

16. Hausmodell aus Melos. München

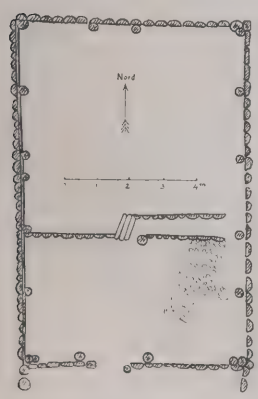


17. Sitzende weibliche Figur, Malta

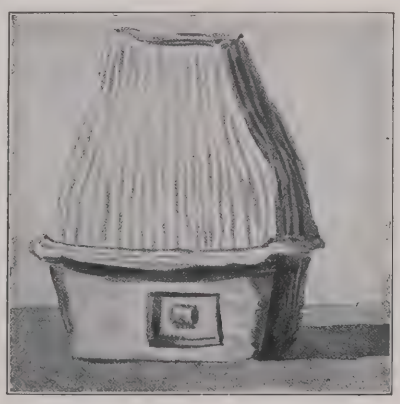
18. Liegende weibliche Gestalt. Halsaflieni, Malta

Man hat bisher immer das östliche und das westliche Mittelmeer für die älteste Zeit als zwei getrennte Welten betrachtet. Erst von der minoischen Zeit an sei ein sich allmählich verstärkender Einfluß in das westliche Becken gekommen. Jetzt zeigt sich von Jahr zu Jahr mehr, wie die hohe Kultur des westeuropäischen Paläolithikums keineswegs mit der letzten Eiszeit zerschmolzen ist, sondern stark in das altverwandte Mittelmeergebiet weitergewirkt hat, offenbar auch mit Hülfe der afrikanischen Küste, die uns nur wegen ihrer heutigen Unkultur noch so wenig erschlossen ist. Auch die Menschendarstellungen des jüngeren Paläolithikums scheinen eine Verknüpfung mit dem Osten zu gewinnen. Gestalten von Malta (Abb. 17. 18) haben dieselbe Fettleibigkeit wie die von Laussel und doch schon gelegentlich den kretischen Rock, solche von Kreta die gleiche ehrfürchtige Haltung wie die Frauen von Laussel, von Mentone, von Willendorf (Abb. 2. 3). Die gehobene Hand bei einigen und das Horn, das sie halten, gemahnen so sehr an Gestalten, die auf kretisch-mykenischen Darstellungen beten und opfern, daß man fragen muß, ob derartiges etwa auch schon für jene Höhlenbewohner anzunehmen ist. Da sie ihre Toten mit vollem Schmuck und mit Beigabe von Arbeitsgeräten, also mit bestimmtem Glauben an ein Jenseits bestatteten, wäre auch ein Götterglaube keineswegs ausgeschlossen.

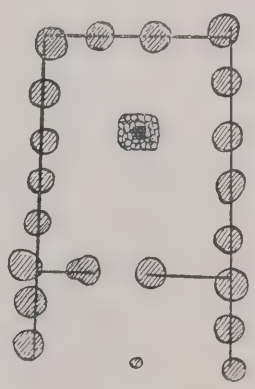
Die beiden anderen steinzeitlichen Kulturkreise, der nordische und der donauländische, haben wohl einigen Einfluß aus dem west- und südeuropäischen erfahren, wie die Kökkenmöddinger Keramik in Dänemark, die Aunjetitzer Kultur in Thüringen, Mähren und Böhmen,



19. Hausgrundriß in Schussenried



20. Hausurne aus Aschersleben



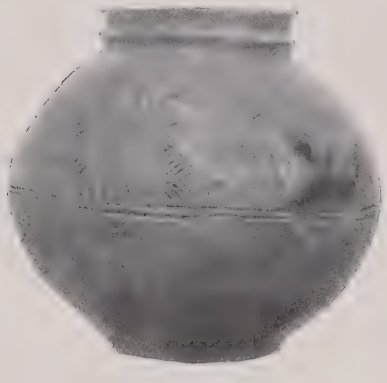
21. Hausgrundriß Römerschanze bei Potsdam

22. Steinzeitliche Gefäße aus Cucuteni. Rumänien. Berlin

die pfahlbaukeramischen Formen in Süddeutschland dartun, aber im ganzen behalten sie doch ihren eigenen Stil und Charakter. Das Haus ist in Nord- und Süddeutschland von Anfang an rechteckig, wie es sich von selbst ergibt in Gegenden, die Langholz zum Bauen zur Verfügung haben. In dem Pfahlbau von Schussenried hat das Haus auch schon seine Vorhalle, und völlig wie ein Megaron mit dem Herd an der entsprechenden Stelle mutet das germanische Haus von der bronzezeitlichen »Römerschanze« bei Potsdam an (Abb. 19. 21).

Eine erobernde Ausbreitung betätigt zunächst die donauländische Bandkeramik (Abb. 7 b). Sie wirft sich als große Kulturwelle durch Mitteldeutschland bis ins Braunschweigische hinein und geht den Rhein hinunter bis nach Belgien. Noch weiter greift sie an der Donau entlang nach Osten aus, verwandelt dort ihre Ritzverzierung in Malerei und erfüllt die Balkan- und Karpathenländer bis nach Südrußland hin mit einer Kultur, die man sich bei ihrem Auftauchen nur von der minoischen abhängig denken mochte. Und doch gehört sie noch ganz der Stein- und ersten Bronzezeit an (Abb. 22).

Diese bemalte Keramik der Balkanländer hat in besonderer Form an verschiedenen Stellen das Mittelmeer erreicht, nämlich einmal in Thessalien und zum anderen in Unteritalien und Sizilien. Es herrscht hier aber keineswegs so wie an der unteren Donau die spiralige Bandverzierung, sondern weit mehr der aus Flecht- und Schnürmotiven bestehende Stil des thüringischen und nordischen Kreises. Aus diesem ist von der mittleren Elbe her durch Böhmen, Mähren, Slawonien ein Durchbruch erfolgt, der seinen Einfluß im östlichen Balkangebiete geltend gemacht hat.



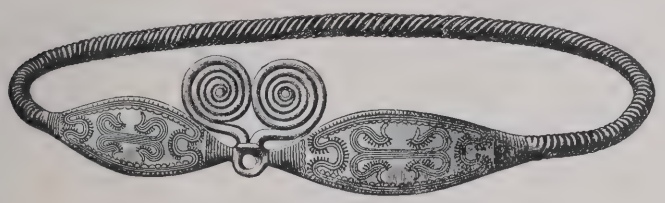
23. Steinzeitliches Gefäß von der Museumsinsel. Berlin

24. Steinzeitliches Gefäß aus Lianokladi, Phthiotis

Einzelne Gefäßformen und Verzierungen lassen sich von der Mark über Thessalien bis in die mykenischen Schachtgräber verfolgen (Abb. 23. 24), andere treten im Laibacher Moor und dann in Thessalien auf. Die Zwischenstufen fehlen bisher, weil Serbien und Albanien noch nicht genügend bekannt sind. Wir können vorläufig nur vermuten, daß gerade in diesen Ländern die Verzweigung einerseits nach Unteritalien, über die Adria-Enge bei Valona, andererseits nach Thessalien erfolgt sein wird.

25. Nordische Bronzefibel

Mitgebracht hat diese donauländische, vom Norden beeinflußte Kultur als ein Hauptstück das Megaronhaus, das als überdachter Herdraum, meist mit Vorhalle, in scharfem Gegensatze steht zu dem Hause des südlichen Kreises, dessen Räume sich um einen offenen Hof lagern. Wo es auftritt: bei Belgrad, in Troja, in Thessalien, in Tiryns und Mykene, kann man sicher sein, sich vor starkem mittel- und nordeuropäischen Einfluß zu befinden. Die alte Schicht der Rundhäuser und Hockergräber wird jetzt überdeckt von einer neuen mit Megaronhäusern und gestreckten Leichen. Vielfach mischt sich Altes mit Neuem. Das mykenische Gräberfeld ist noch eine Anlage wie die westeuropäischen Cromlechs, aber es enthält keine Hocker mehr. Die neue Kultur hat sich vielfach der vorgefundenen angeschmiegt; so hat sie auch den Burgbau aus kolossalen Steinen, der längst im Mittelmeere üblich war, übernommen.



26. Halsring von Bronze. Jüngere Bronzezeit

Italien hat, wie schon erwähnt, den nördlichen Einfluß zuerst von der Balkanhalbinsel her in Apulien und Sizilien erfahren. Dann ist aber auch über die Alpen, westlich aus der Schweiz und östlich aus Ungarn, die Pfahlbaukultur herübergekommen, hat sich in der Poebene ausgebreitet und dann besonders östlich des Apennin bis Tarent hinuntergezogen.

Wie alle diese Kulturbewegungen ethnisch zu deuten und zu benennen sind, ist eine heikle Frage. Sicher ist aber, daß der ganze westeuropäische und altmittelländische Kreis vorindogermanisch ist. Alles, was wir aus seiner Kultur an älteren und jüngeren sprachlichen Resten haben, bezeugt das: das Baskische, das Etruskische, das Kretische, das Lemnische und Hetitische. Diesem Kreise gehören vom Westen nach dem Osten an die Iberer, Ligurer, Pelasger, Karer, Leleger. Der indogermanische Charakter der griechischen Sprache, d. h. ihr Zusammenhang insbesondere mit dem Germanischen und Keltischen, erklärt sich aus der Einwanderung von Mittel-Europa her, die archäologisch klar liegt. Die Kulturkreise, die dabei hauptsächlich mitgewirkt haben, auch mit Volksnamen zu belegen, ist noch gewagt. Am ehesten wird es gestattet sein, den nordischen als urgermanisch zu bezeichnen; der bandkeramische hat einige Anwartschaft darauf, als der urkeltische betrachtet zu werden; die merkwürdige Blüte der steinzeitlichen Kultur in den Karpathen- und

27. Gürtelschmuck aus Erz. Ältere Bronzezeit

Balkanländern darf man mit einiger Zuversicht als die große thrakische Kultur bezeichnen, der Orpheus angehört und aus der Schwerter und köstliche Goldbecher noch bei Homer besonders geschätzt sind.

Die Indogermanen, die bisher nur ein sprachlicher Begriff waren, gewinnen durch die archäologische Forschung Gestalt, Geschichte und Heimat. Sie aus Zentralasien herzuleiten, hat selbst die Sprachforschung, die diese Heimat konstruiert hatte, ziemlich allgemein aufgegeben, seit das Sanskrit nicht mehr als die Mutter oder auch nur älteste Schwester der verwandten Sprachen gilt. Auch archäologisch führen aus jenen Gegenden in der Steinzeit keinerlei Fäden nach Europa. Geht schon im Gebiete des Mittelmeeres der alte Strom von Westen nach Osten, so vollzieht sich die Umwandlung von der vorgriechischen zur griechischen Kultur und Sprache fraglos durch Zuströmungen von Mittel- und Nordeuropa, die nach ihrer starken Wirkung nicht bloß Kultur-, sondern zugleich Völkerwanderungen gewesen sein müssen. Die Mischung am Mittelmeere hat sich erst allmählich vollzogen. Die mykenische Kultur hat noch einen starken mittelländischen Untergrund. Aber ihr Herrenvolk ist indogermanisch, wie der Palast ausweist. Erst mit der neuen Welle, die aus dem Nordwesten kommt und sich in der Dipylonkultur ausspricht, siegt das Indogermanentum — oder in diesem Falle besser gesagt das Keltogermanentum — völlig.

Inzwischen hat eben der Norden, der schon in der Steinzeit durch seine technischen Feinheiten, wie die Herstellung seiner Werkzeuge sich auszeichnete, im Verlaufe der Bronzezeit immer mehr das »technische Ornament« als seinen besonderen Stil ausgebildet. Wie die nordische Fibel (Abb. 25) noch deutlich die Entstehung der Fibel überhaupt zur Schau trägt als einer Nadel mit einem Faden, der von ihrem Kopfende ausgeht und ihre Spitze umschlingt, so sind auch andere Schmucksachen wie Halsringe, Gürtelplatten (Abb. 26. 27) einfach in Metall übersetzte Schutz- und Zierstücke aus vergänglichem Stoffe: Leinenbänder oder Lederplatten mit aufgenähten Schnüren. Im Süden hat sich viel rascher ein wirklicher Metallstil, auf der Treibetechnik beruhend, entwickelt. Er beginnt schon in Troja und erfüllt die minoische Zeit. Seine Verschmelzung mit dem nordischen flächigen Stile tritt uns in der Hallstattkultur nördlich der Alpen (Süddeutschland und Österreich) entgegen, die der griechischen Dipylonkultur zeitlich entspricht. Ihre keramischen Formen und Verzierungen sind aus den bronzezeitlichen an Ort und Stelle herausgewachsen, die Tier- und Menschenfiguren sind wie beim Dipylonstil durch das starre Rahmenwerk der Flecht- und Webekunst gegangen. In der Metalltechnik aber finden sich manche ornamentale Nachklänge des Mykenischen besonders in dem Buckelwerk, und das Figürliche schließt

28. Von einer Latène-Flasche aus Matzhausen, Bayern

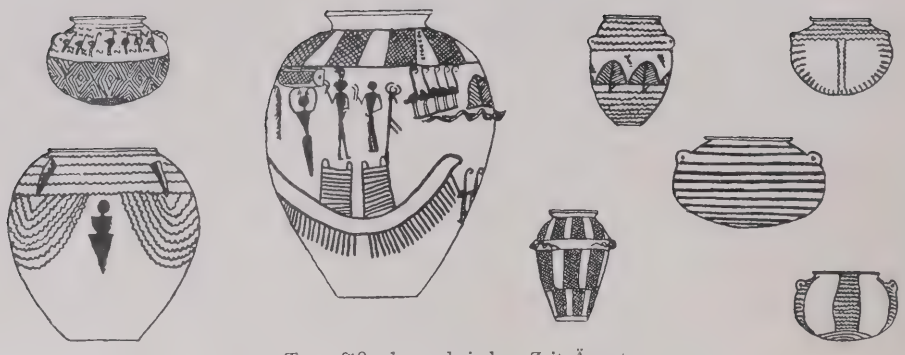
sich an die, auf die mykenische folgende jonische Kunst an, wie die interessanten Friese auf den Bronze-Eimern von Bologna und aus Österreich erkennen lassen.

Im Hallstattkreise haben sich rege Beziehungen zum Norden entwickelt. Der neue Eberswalder Goldfund zeigt verständnisvolle nordische Nachahmungen des südlicheren Stils. Auch viele Geräte und Schmucksachen sind zunächst nach dem Norden eingeführt und dann dort nachgeahmt worden. Sehr stark hat sich der Hallstattstil nach Frankreich hin ausgebreitet und ist von da nach Spanien hinübergegangen, und zwar in so geschlossenen und für die dortigen Gegenden neuen Formen, daß wir in dieser Ausbreitung wieder mehr als eine bloße Kulturwelle werden erkennen dürfen, nämlich die keltische Eroberung dieser bis dahin iberischen Lande. Auch die Sprachforschung nimmt jetzt diese Eroberung erst verhältnismäßig spät an, die alte Auffassung, als ob Frankreich gar der Ausgangspunkt der Kelten gewesen sei, findet nirgends eine Stütze; sie war nur ein Rückschluß aus der Tatsache, daß Gallien später, zur Latène-Zeit, das Hauptmachtgebiet der Kelten gewesen ist.

Die Latène-Kultur ist die Tochter der hallstättischen und zeigt besonders im Figürlichen die fortgesetzten Beziehungen zur klassischen Kultur, die ihr besonders von Südrußland her vermittelt wird und dabei zugleich manches Skythische mitbringt. Eine Tonflasche von Matzhausen (Oberpfalz) im Berliner Museum hat einen eingekratzten Tierfries, der an »Rhodische« Vasen erinnert (Abb. 28). Derartige Erscheinungen sind aber immer nur Pfropfreiser, der Stamm wurzelt auch bei der Latène-Kultur im Einheimischen, und ihre Erscheinung wechselt daher in den verschiedenen Ländern.

Der ähnliche Kulturbaum mit griechischer Okulierung, der sich in Südrußland auf skythischem Boden entwickelt zeigt, hat als Besonderheit eine eigenartige Tierornamentik. Noch ziemlich naturalistisch tritt sie auf in dem großen Fisch des Vettersfelder Goldfundes um 500 v. Chr.; in der Folgezeit stilisiert sie sich immer strenger, indem sie nur als das Lebendigwerden alter Linienornamente, wie der S-Volute, erscheint (Abb. 29). So ist manches schon in der Latène-Zeit von Südrußland her die Donau hinaufgewandert, so haben die Germanen, die von der Ostsee dorthin gekommen waren, die skythisch-römische Mischung kennen gelernt, sich zu eigen gemacht und nachher in der Völkerwanderung durch ganz Europa bis nach Frankreich und Spanien verbreitet, ja in Skandinavien bis in die romanische Zeit lebendig erhalten.

29. Skythische Knochenschnitzerei. Berlin



30. Tongefäße der archaischen Zeit Ägyptens

A. Der Orient

1. Ägypten

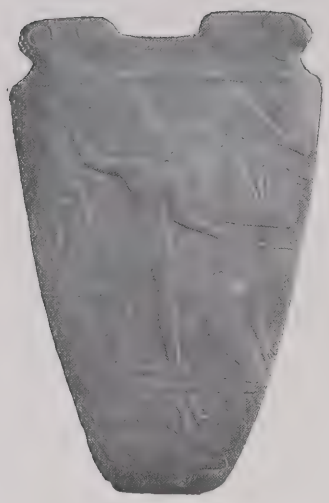
Archaische Zeit (um 4500). Die ältesten Zeugen menschlicher Tätigkeit im Niltal sind Feuersteingeräte, die teils auf dem Rand der zum Fluß abfallenden Wüstenterrasse (z. B. bei Theben), teils in den tiefsten Schichten der bebauten Stätten und in den Gräbern der Urzeit zu Tage kamen. Noch in dem der 5. Dynastie (um 3200) angehörigen Sonnenheiligtum von Abusir haben sich massenhaft Werkzeuge aus Feuerstein gefunden. Zu Beginn der ›Thinitischen Zeit‹ erreicht die Fertigkeit des Ägypters in der Herstellung der Feuersteinmesser ihren Höhepunkt, und die Erzeugnisse dieser Zeit stellen sich neben die besten nordischen Funde. Natürliche Feuersteine, denen die Hand des Menschen nur wenig nachgeholfen hat, sind wohl die ältesten plastischen Gebilde gewesen (sie bilden Tiere nach). Bald gesellen sich ihnen rohe Tonfiguren mit ungetrennten Beinen; Schminktafeln aus grünem Stein nehmen teils völlige Tiergestalt an, teils sind sie mit Tierfiguren in Gravierung oder flachem Relief geschmückt, gehen nach oben in Tierköpfe, seltener in Menschenköpfe aus (Abb. 31). Die besten von ihnen, die zur Thinitischen Periode überleiten, zeigen auf beiden Seiten Darstellungen, meist von Tieren, in höherem Relief. Unter allen Künsten entwickelt sich am raschesten und mannigfaltigsten die Töpferei. Wir unterscheiden eine rote, schwarzrote oder schwarze Gattung, die zuweilen weiß aufgemalte oder eingeritzte Figuren zeigt, von einer tongrundigen Gattung mit roten Figuren (Abb. 30). Sämtliche Töpfe sind ohne Scheibe gearbeitet. Metalle werden in dieser Zeit nur spärlich verwandt, die Kunst, Gefäße aus Stein herzustellen, entwickelt sich. Nach der größten Nekropole der Zeit, der von Negāde, hat man die ganze Kultur häufig Negādekultur genannt.

31. Schminkpalette der Sammlung Petrie

Thinitische Zeit (1.—2. Dynastie, vor 4000 v. Chr.). In ganz Oberägypten, von Assuan bis Memphis, sind seit etwa 25 Jahren Nekropolen und Tempel aufgedeckt worden, die uns die Vorstufen der Kunst der Pyramidenzeit kennen gelehrt haben. An die Wende der 1. Dynastie gehört ein Teil der Funde von Kom-el-achmar (Hierakonpolis), so die Wandmalereien eines Grabes (Abb. 32), in weiß, rot und schwarz ausgeführt; sie schildern große Nilbarken und ringsum das Leben am Lande, Menschen und Tiere, in deutlicher, wenn auch höchst

32. Nilbarke. Wandmalerei eines Grabes in Hierakonpolis

primitiver Bildersprache. Es ist die gleiche künstlerische Auffassung wie auf den Vasen der archaischen Zeit, und von hier ab reicht eine ununterbrochene Entwicklung bis zur römischen Kaiserzeit. Die Grundlagen der ägyptischen Kunst sind zu Beginn der Thinitischen Zeit geschaffen worden: damals entstand jene eigentümliche Art der ägyptischen Zeichnung, jene naive Hervorhebung der Hauptperson durch überragendes Maß, damals beginnt das erste, noch hilflose Ringen mit dem Raumproblem. Köpfe und Beine werden im Profil, die Brust in voller Breite dargestellt, die überleitenden Teile, Hals, untere Bauchgegend mit dem Nabel aber in Dreiviertelansicht, das Auge in Vorderansicht (Abb. 64); das Streben nach möglichster Deutlichkeit im einzelnen siegt über die Wahrheit des Gesamtbildes und führt zu einem Kompromiß in der Zeichnung. So sind die feinen Reliefs, mit denen die Könige dieser Zeit ihre Weihgeschenke (Schminkpaletten, Abb. 33. 34, Prunkkeulen) verzieren ließen, ganz ähnlich ausgeführt wie in den späteren Perioden, die nur in Einzelheiten einen Fortschritt gebracht haben. Für offizielle Darstellungen besteht bereits der auch später noch übliche feste Formenschatz, z. B. der Typus des triumphierenden Pharao, der die besiegten Feinde am Schopfe packt (Abb. 33), nur zeichnen die Künstler dieser Zeit noch freier und lebendiger, weniger durch den Zwang der Tradition beengt; sie suchen und experimentieren noch. Dies zeigt z. B. der trefflich durchgeführte Unterkörper eines Gefallenen in der Schilderung einer Schlacht, in der ein stark stilisierter Löwe den Pharao vertritt (Abb. 34). Naturbeobachtung und Stilisierung treten auch sonst nebeneinander auf, sowohl in Reliefs wie in Freiskulpturen, z. B. neben einem ganz natürlich gebildeten Hunde von Elfenbein (Abb. 35) ein streng stilisierter Löwe von Ton (Abb. 36), neben Köpfen von freier, leicht idealisierender Auffassung der bewunderungswürdige Realismus, mit dem eine Elfenbeinstatuette die gebeugte Haltung und die müden Züge eines königlichen Greises wiedergibt (Abb. 37). Für die Entwicklung der Rundplastik wurde die Elfenbeinschnitzerei, von der wir soeben zwei schöne Werke anführten, von besonderer Bedeutung: in dem leicht zu bearbeitenden und doch festen Material von ansprechender Färbung wagten die Bildhauer zeitig die Glieder vom Körper zu lösen, konnten sie alle Feinheiten wiedergeben; reichliche Anwendung der Gravierung kommt hinzu. Die Metallbildnerei, die in ältester Zeit nur ganz spärlich erscheint (häufiger sind kupferne Gefäße) ist in vielem die Erbin dieser Elfenbeinschnitzerei, während die

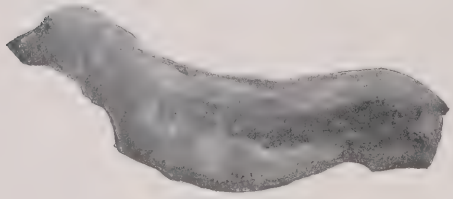


33. 34. Schminkpaletten. Schiefer. 33. Kairo. 34. Brit. Museum

Koroplastik, abgesehen von den allerersten Anfängen, in der ägyptischen Kunst keine Rolle spielt.

Der Thinitischen Zeit gehört auch die Schöpfung der ägyptischen Göttertypen an: die Statuen des Min aus Koptos zeigen die säulenförmige Figur mit ungetrennten Beinen, ganz im Material gebunden, die später als Mumie umgedeutet wurde. Die typischen tierköpfigen Göttergestalten sind in der 4. Dynastie fertig, müssen aber vor dieser Zeit ausgebildet worden sein. So wunderlich diese Menschengestalten mit Tierköpfen uns auch anmuten, immer bleibt es bewundernswert, wie natürlich und scheinbar organisch die Verbindung der beiden Naturen vollzogen ist.

Von der Architektur der Thinitischen Zeit sind nur spärliche Reste auf uns gekommen: in Abydos die Grundrisse befestigter Königspaläste und völlig zerstörter Heiligtümer, an vielen Orten mehr oder minder kunstvoll errichtete Gräber, an denen wir die allmähliche Entwicklung der flachen Holz-Dachkonstruktionen wie des Gewölbebaus verfolgen können. Das bedeutendste Denkmal ist noch immer das Grab des Königs Ehe (Menes?) zu Negāde, ein freistehender Ziegelbau, 54 m lang, 27 m breit (Abb. 38). Dem eigentlichen Grabe gehört ein fester Bau mit fünf Kammern an, die für den Leichnam und für den Vorrat, der ihm mit ins Grab gegeben ward, bestimmt waren. Ein Kultraum ist hier noch nicht vorhanden; der Mittelraum für die Leiche ist etwas vertieft. Nachdem das Grab gefüllt war, wurden sämtliche Türen vermauert und der ganze Bau mit einer festen kunstvollen Schale umgeben, deren aus- und einspringende, vielfach gegliederte Außenwand (Abb. 38b) sich nach oben leise verjüngte. Es entsteht so eine ununterbrochene



35. Hund aus Elfenbein. Oxford

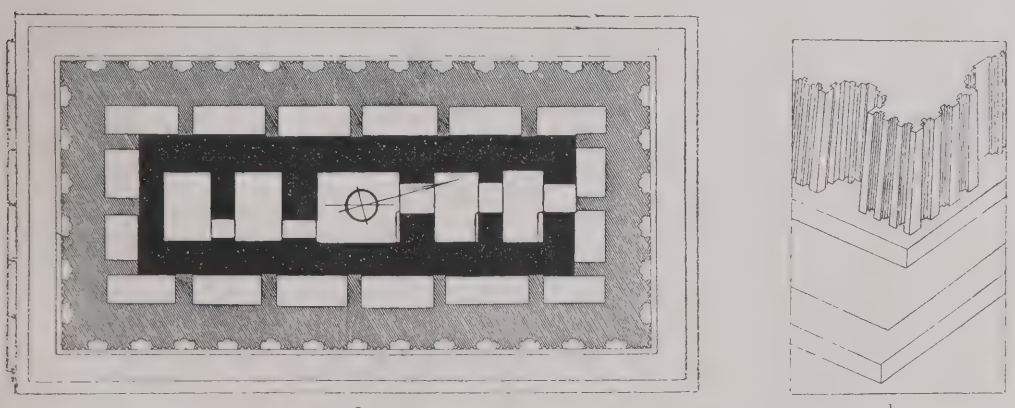
36. Löwe aus Ton. Hierakonpolis

Reihe von »Prunk-Scheintüren«, bei denen im Osten oder Süden Stelen mit dem Namen des Toten aufgestellt waren — die größeren Gräber hatten im ganzen wohl zwei —, wodurch die betreffende Nische als Kultlokal bezeichnet wurde. Aus dieser offenen Gebetsnische entwickelt sich allmählich, wie die erhaltenen Gräber deutlich erkennen lassen, der Totentempel im Oberbau der Mastaba, während der Raum, in dem die Leiche beigesetzt wird, unterirdisch versenkt und seit Mitte der 1. Dynastie durch eine Treppe, später durch einen oder mehrere Schächte mit dem Oberbau verbunden wird.

37. König der I. Dynastie. Elfenbein. Abydos

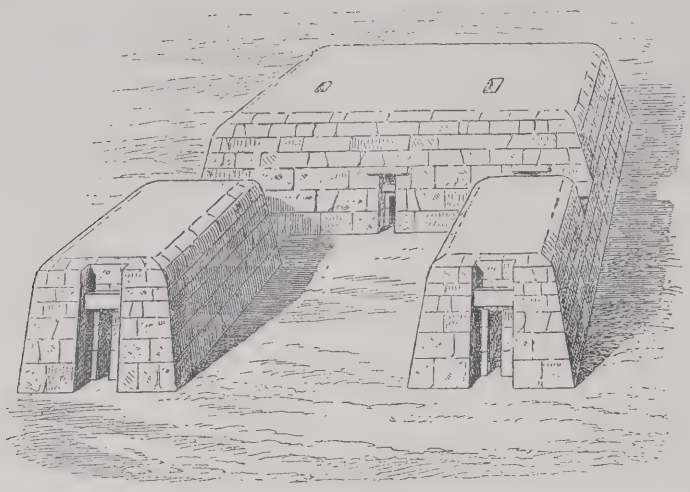
Das Alte Reich (3.—5. Dynastie, um 3500). Die Totenstädte von Gise, Memphis (Abusir, Sakkāra), Medūm, Daschūr sind der Hauptschauplatz der künstlerischen Tätigkeit. Die Grabbauten zerfallen in Königsgräber, Pyramiden, und in Gräber vornehmer Privatleute, die heute mit einem arabischen Worte Mástaba (Bank) genannt werden.

Die Privatgräber der Vornehmen, die Mastabas (Abb. 39), haben sich aus jenem Magazinbau, wie ihn das Ehe-Grab aufwies, entwickelt. Sie bilden einen niedrigen rechteckigen Ziegel- oder Steinbau mit schrägen Außenmauern und flachem Dach. Unter der Mastaba ward die Leiche in einen 3 bis 30 Meter tiefen Schacht versenkt, der meistens bis zur Höhe des Daches der Mastaba reichte. An der Ostfront der Mastaba bezeichnete eine in einer Nische angebrachte Scheintür den Eingang zum Grabe und gleichzeitig zum Jenseits, das man sich im Westen gelegen dachte. Sie stellte die Pforte dar, die den Toten von den Lebenden schied, durch die er, oder vielmehr sein Kaï, frei ein- und ausgehen konnte, falls die religiösen Vorschriften für die Erhaltung dieses »Doppelgängers« oder (nach andern) »Lebensprinzips« erfüllt waren. Hier wurden die Opfergaben niedergelegt, die zur Erhaltung des Kaï unbedingt nötig waren, hier sprach die Familie, nach Westen gewandt, die Gebete für das Fortleben des Toten. Allmählich erweitert sich, wie bemerkt, diese Nische, die von jeher durch eine Mauer von der Außenwelt getrennt war, zu einem besonderen, anfangs offenen, dann ganz



a. b.

38. Königsgrab von Negāde. (Borchardt.) a. Grundriß. b. Profile

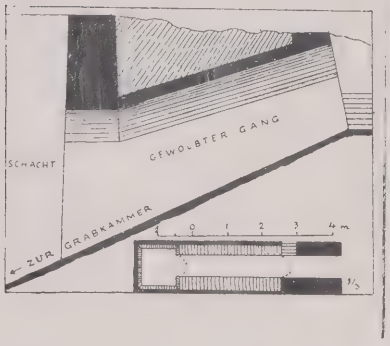


39. Mastabas in Gise (Perrot-Chipiez)

oder teilweise gedeckten Kultraum, in dessen Hintergrund nun die Scheintür verlegt ward. Hier stand bisweilen die Statue des Toten, scheinbar im Begriff, über die Stufen hinabzusteigen, um sich der Opfergaben und aller der »schönen und reinen Dinge« zu erfreuen, die fromme Familienmitglieder ihm in Wirklichkeit oder in Nachbildungen geweiht hatten. An diesen Kultraum schlossen sich der (arabisch so genannte) Serdāb, das abgesonderte Zimmer, in dem die Statuen des Verstorbenen Aufnahme fanden, und je nach dem Umfange des Grabes noch andere Räume für den Totenkult, die zum Teil nur bei besonderen Festen und für die Totenpriester zugänglich waren.

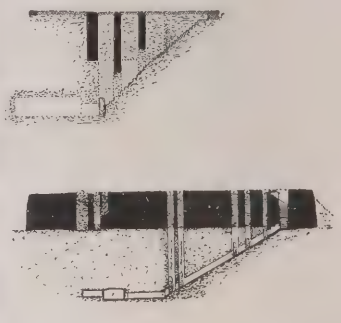
Vielfach ist schon das Dach der Gräber der 1. Dynastie mit einem flachen Überkragungsgewölbe versehen. In Gräbern der 3. Dynastie führen kürzere gewölbte Gänge bez. Treppen zur Grabkammer hinab (Abb. 40—42); in der 6. Dynastie kommen diese Gewölbe zu fast monumentaler Wirkung, man ahmt sie bald auch in Stein nach, besonders beim Felsengrab des Mittleren Reichs, wo der Bogen allerdings sehr flach aus dem gewachsenen Stein gehauen wird. Neuerdings sind ganz vereinzelt auch echte Gewölbe aus dem Alten Reich bekannt geworden.

Schon um die königlichen Mastabas zu Negāde und Abydos liegen die bescheideneren Gruben der Frauen, Hofleute, ja der Hunde in regelmäßiger Anordnung, eine jede mit ihrer einfachen Stele, während der Herrscher einen prächtigen Grabstein mit seinem »Falkennamen«, der ihn als Ebenbild des Horos bezeichnet, hat (Abb. 43). So scharen sich nun im Alten Reich die Mastabas der Adligen um die Pyramiden der Pharaonen. Die ältesten, die Stufenpyramiden zu Sakkāra und Medūm, lassen keinen Zweifel über die Entstehung der



40. Grab der 6. Dynastie. Dendere. (Petrie.) Durchschnitt und Grundriß

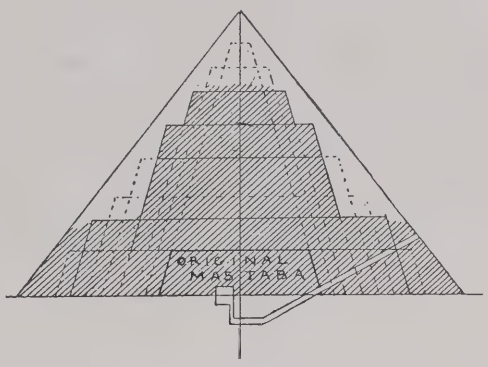
41. Gewölbter Gang in einem Ziegelgrab. Rekakna. 3. Dynastie. (Garstang)



42. Gräber mit Treppen, schrägen und senkrechten Schächten, bei Abydos. (Garstang)

43. Grabstele des Königs »Schlange«. Abydos

Pyramidenform: »Die auf die Mastaba folgende Phase der Entwicklung ist die Stufenpyramide. Die Entstehung einer solchen hat man sich so zu denken, daß der Kernbau der Mastaba außergewöhnlich hoch errichtet wurde, der Schalenbau aber niedrige Dimensionen behielt. Dies würde ein zweistufiges Grab geben. Bei Umlegung weiterer Schalen von immer niedrigeren Abmessungen (Abb. 44) ergibt sich daraus die richtige Stufenpyramide, wie wir sie in der des Königs Tosorthros (Zoser: 3. Dynastie) bei Sakkāra



44. Theoretisches Bild der Entstehung einer Pyramide aus der Mastaba. (Petrie)

(Abb. 45) vor uns haben. Diese hat sogar den oblongen Mastabagrundriß bewahrt, der erst in der für die Konstruktion der Schalen äußerst lehrreichen Stufenpyramide des Snofru (Soris) bei Medūm (Abb. 46) in das Quadrat übergeht.« (Borchardt.) Außer dieser Stufenpyramide, die unvollendet geblieben ist, hat sich Soris (der erste Herrscher der 4. Dynastie, um 3500) eine zweite Pyramide (die sog. rote Pyramide) bei Daschur gebaut, durch die er der eigentliche Schöpfer des regelrechten Pyramidentypus geworden ist. Die südlich davon gelegene Knickpyramide (mit flacherem Neigungswinkel in ihrem oberen Teile) ist wohl kurz zuvor einzureihen, aber noch nicht sicher datierbar. Von der 4. Dynastie an werden die Pyramiden häufiger; als Königsgräber liegen sie stets bei der Residenz. Über die Pyramiden des Mittleren Reiches s. unten S. 29.

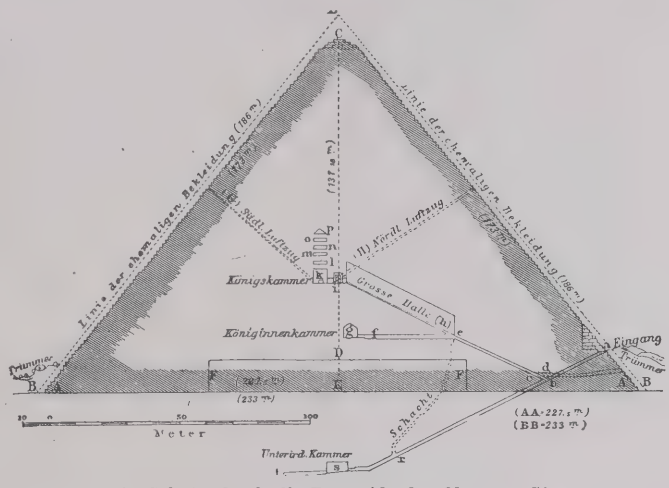
45. Die Stufenpyramide des Königs Tosorthros bei Sakkāra

46. Pyramide des Soris. Medūm

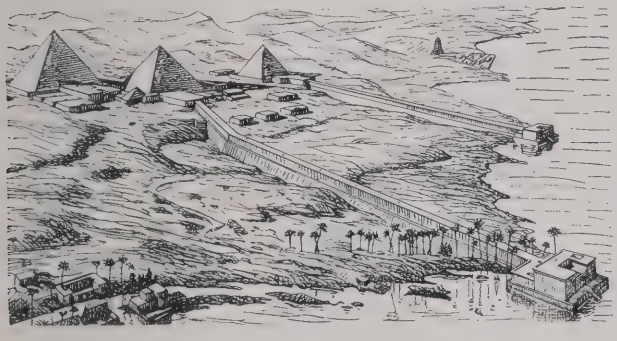
Nach den neueren Untersuchungen, die in vielem Herodots Bericht bestätigen, wurde der Bau in folgender Weise ausgeführt. Über der nach Art einer Mastaba angelegten Grabkammer mit dem Eingang von Norden erhob sich der Stufenbau, mit den Seiten nach den Himmelsrichtungen orientiert. Zunächst ward er in mäßigen Größenverhältnissen begonnen,

47. Sphinx und Pyramiden des Chephren (rechts) und Mykerinos (links); links vorne: Taltempel

wuchs dann aber, solange der König lebte, zu immer größerer Höhe. Dabei wurde jedoch nicht selten der erste Entwurf geändert: An- und Umbauten entstanden im Innern, und der äußere Mantel mußte erweitert werden (Pyramiden von Sakkāra und des Mencheres). War der König gestorben, so wurde der Stufenbau von oben nach unten mit Kalksteinquadern (bei der Pyramide des Mencheres in den unteren Teilen mit rotem Granit) verkleidet und dem Ganzen die Gestalt der zugespitzten Pyramide gegeben. Die drei berühmtesten Pyramiden, des Cheops, Chephren und Mencheres (Mykerinos) (Abb. 47), alle bei Gise gelegen, bilden den Stolz der 4. Dynastie (seit 3500). Von ihnen ist die des Cheops, deren Inneres leicht zugänglich ist (Abb. 48), am bekanntesten. Die Aussparung hohler Räume über der Königskammer sollte wohl zu deren Entlastung dienen, wenn auch die Einzelheiten der Anlage diesem Zwecke nicht ganz entsprechen. Die vollkommene Fügung und Glättung der Steinblöcke im Inneren beweist, wie hoch schon in den Anfängen des dritten Jahrtausends das technische Können der Ägypter gestiegen war. Die Form der Pyramiden, deren Wirkung auf ihrer einfachen Größe beruht, wiederholt sich in allen Maßen von der riesigen, einst die Höhe des Straßburger Münsters noch übertreffenden Cheopspyramide bis zu den tragbaren Zwergpyramiden (Pyramidenspitzen), die häufig in ägyptischen Gräbern des Neuen Reiches gefunden werden.

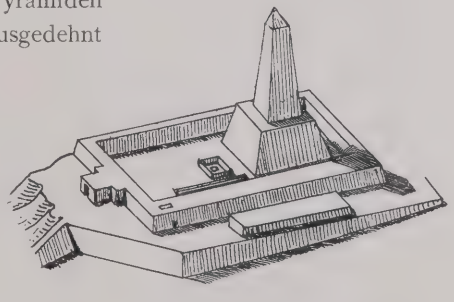


48. Schnitt durch die Pyramide des Cheops. Gise



49. Pyramiden von Abusir mit Taltempel. (Borchardt)

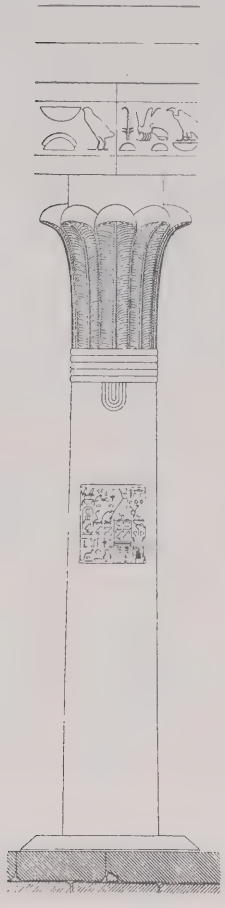
Erst neuerdings ist die Untersuchung der Pyramiden von diesen selbst auf ihre nächste Umgebung ausgedehnt worden. So ist in Abusir, südlich von Gise, der zu der Pyramide des Nëuserrē (5. Dynastie, um 3300) gehörige Grabtempel mit seinen Nebengebäuden aufgedeckt. Ähnliche Anlagen gehörten zu jeder Pyramide. Von dem Tempelhofe führte ein Torbau (von den Griechen in einer späteren Form Pylon genannt) zu einem langen gedeckten Gange, der die Verbindung der Pyramide und ihres Tempels mit dem »Taltempel« herstellte,



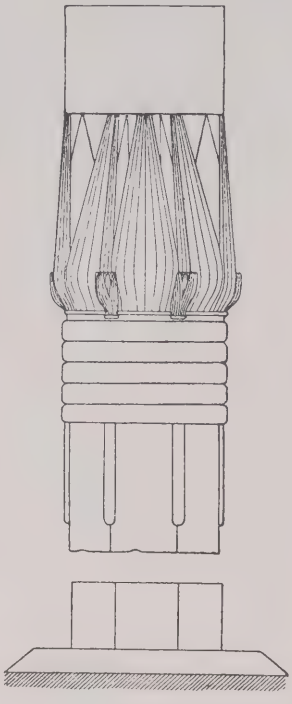
50. Sonnenheiligtum des Lathures in Abu Gorāb. (Borchardt)

einer auf einem Sockel stehenden Kapelle, die an der Überschwemmungsgrenze des Nils gelegen war und den Zugang zum Heiligtume von der großen Wasserstraße her vermittelte (Abb. 49). So hat sich auch der sog. Sphinxtempel in Gise als der »Taltempel« der Chephrenpyramide (Abb. 47) herausgestellt. Es ist ein schwerer Steinbau; außer einigen Nebenkammern und Verbindungsgängen bilden zwei durch einfache Granitpfeiler gestützte Räume, der vordere quer vor den anderen gelegt, die wesentlichen Teile.

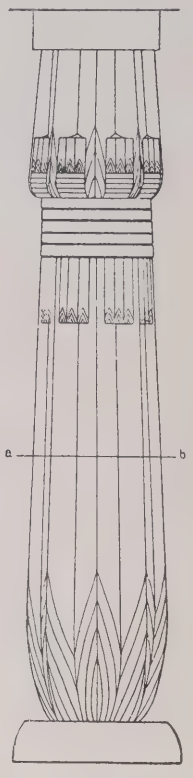
Ganz eigenartig sind die Tempel des Sonnengottes Re, welche die Pharaonen der fünften Dynastie, wahrscheinlich nach dem Vorbilde des großen Sonnentempels von Heliopolis, errichtet haben. Den Mittelpunkt eines solchen Re-Heiligtums bildete als Fetisch des Gottes ein Obelisk, der sich unter freiem Himmel auf einem mastabaartigen Unterbau erhob (Abb. 50). Ringsherum zog sich ein gedeckter Umgang mit Kulträumen, einen Vorhof umschließend, in dem der Kultus stattfand; seine und der Kapellen Wände waren reich mit Reliefs geschmückt, welche die Feste zu Ehren des Sonnengottes und alles, was er in Ägypten geschaffen, darstellten. Im Hof lagen im Osten und Norden Reihen großer alabasterner Opferbecken, in die das Blut der Schlachtopfer durch Rinnen im Pflaster geleitet wurde. Der Obelisk, der hier als gewaltiges Bild des Sonnengottes einzeln erscheint, findet sich bereits seit der 6. Dynastie (nach 3000 v. Chr.) paarweise am Eingang der Gräber und seit dem Mittleren Reich vor dem Tor der Sonnentempel. Man richtet ihn nun als Monolith, gewöhnlich aus rotbuntem Granit mit vergoldeter Spitze, auf.



53. Palmsäule. Abusir



51. Nymphaea-Lotos-Säule mit Knospenkapitell. Abusir



52. Papyrossäule mit Knospenkapitell. Mittleres Reich

Die gewöhnliche Stütze des Dachs der Tempel dieser Zeit, von denen viele noch aus lufttrockenen Lehmziegeln errichtet waren, ist der viereckige Pfeiler, der auch wohl an den Kanten abgefast wird, um in den Raum mehr Licht zu lassen, woraus sich dann die polygonalen Pfeiler des Mittleren Reichs entwickeln. Neuerdings haben wir auch an Bauten der 5. Dynastie (um 3300) einen glatten, runden Pfeiler, gleichsam eine aufgepflanzte Stange, kennen gelernt. Auf ihn gehen die bereits im Alten Reich nachweisbaren drei Säulenformen zurück, die Lotossäule (Abb. 51), die Papyrossäule (Abb. 52) und die Palmsäule (Abb. 53). Bei

allen wächst aus einer niedrigen runden Basis der Schaft empor, vom Pflanzenkapitell bekrönt; über diesem leitet eine hohe Platte (Abakus), das Ende des Schaftes, zu dem Hauptbalken über. Lotos- und Papyroskapitell bestehen in der Regel, und gerade in älterer Zeit, aus einem Bündel von Knospen und Blüten; den Schaft der Säule bildet ein durch Bänder zusammengehaltenes Stengelbündel, je nach den Bestandteilen des Kapitells bald runde Lotosstengel, bald dreikantige Papyrosstengel. An der Papyrossäule erscheint überdies der eingezogene Fuß des Schaftes über der Basis mit Wurzelblättern der Papyrosstaude umhüllt (vgl. Abb. 86). Die seit dem Mittleren Reich üblichen »Zwischenstengel« fehlen im Alten Reich. Besonders schlank erscheinen die Bündelsäulen auf den häufigen Darstellungen von Lauben und von Baldachinen; man sieht hier deutlich, wie die Steinsäulen aus solchen um eine hölzerne Mittelstange zusammengebundenen Pflanzenstengeln erwachsen sind.

54. Sitzbild des Chephren aus Gise. Diorit. Kairo

In der bildenden Kunst scheiden sich deutlich die schon oben erwähnten Richtungen, die stilisierende und die naturalistische. Wir finden beide bis in die Spätzeit nebeneinander im gleichen Grab, an den Wänden desselben Tempels. Jene will feierlich und erhaben, diese lebendig und natürlich wirken. Nicht von Hof- und Volkskunst darf man reden, sondern der Inhalt der Darstellungen ist maßgebend. Zuweilen freilich greift der naturalistische Stil in das natürliche Gebiet des klassizistischen über oder der klassizistische Stil dringt in die Wiedergabe von Szenen des täglichen Lebens, von Tierbildern und dergl. ein. In unübertroffener Weise zeigt den akademischen Stil die berühmte, 2,30 m hohe Chephrenstatue (Abb. 54), in der sich, wie kaum in einer anderen Königsfigur, der Sinn der Ägypter für monumentale Wirkung offenbart. Die von Reisner gefundenen Mykerinos-Gruppen und die nur wenige Zentimeter hohe Elfenbeinstatuette des Cheops aus Abydos lassen die gleichen Eigenschaften erkennen, die gleiche volle Herrschaft über das Material. Sie zeigen, bis zu welcher Höhe die Kunst von den Tonfiguren der archaischen Zeit über den Elfenbeinkönig von Abydos (Abb. 37) und die Statuetten des Chesechem (2. Dynastie, vor 3800) sich emporgearbeitet hatte. Die besten der Privatstatuen, wie das Ehepaar von Medūm (Abb. 55), tun es den Herrscherbildern gleich. Die Farbigkeit — Männer meist rotbraun, Frauen gelb, entsprechend ihrer vor den Sonnenstrahlen geschützten Tätigkeit im Haus — erhöht den Reiz und die Lebendigkeit der Figuren; wir dürfen uns, von der Spätzeit abgesehen, alle ägyptischen Statuen und Reliefs, selbst die aus kostbarsten Materialien gearbeiteten, ganz oder teilweise bemalt denken. Holzstatuen überklebte man wohl mit einer feinen Leinwand, die wieder mit einer dünnen Gipsschicht überzogen war, wodurch alle Ungleichheiten der Oberfläche des Materials ausgeglichen wurden, die Flächen eine größere Rundung gewannen. Den größten Wert legt

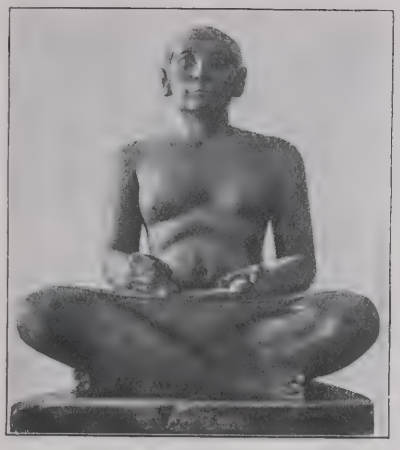
55. Prinz Rahotep und Prinzessin Nofret aus Medūm. Kalkstein. Kairo

Wahrscheinlichkeit des Vorkommens von Zinn in den Randgebirgen des Roten Meeres keine auffallende Tatsache. Die Sicherheit der Technik läßt auf vorausgegangene längere Übung schließen.

In der älteren Zeit ist das »Gesetz der Frontalität«, nach dem die Statuen auf strenge Vorderansicht ohne Ausweichen nach rechts und links berechnet sind, durchaus kein allgemeines; nicht nur die frei und natürlich komponierten Gruppen von »Mutter und Kind«, »Äffin und Affenjunges« (Abb. 57) aus Thinitischer Zeit (vor 3500) wissen von ihm nichts, auch bei den Granit- und Kalksteingruppen des Alten Reiches kommt es vor, daß die Frau sich näher an den Mann rückt und so schräg zu ihm sitzt. Aber der Gegenstand der Darstellung und ihr Zweck weisen im allgemeinen auf eine frontale Anordnung hin: die Statuen sollten den Toten, gleichgültig ob König der Ägypter auf den lebhaften Ausdruck der Augen, deren Apfel und Stern er aus verschiedenen Materialien einsetzt, die Wimpern nicht selten aus Bronze. Funde in Kom-el-achmar (Hierakonpolis) haben eine hohe technische Vollendung der Ägypter auch in der Bearbeitung der Metalle schon für die 6. Dynastie (um 3000) klargestellt. Eine größere und eine kleinere höchst lebendige Statue, König Phios (Pepi) I. und seinen Sohn Menthesuphis darstellend, sind aus nur 1—5 mm dicken, gehämmerten Bronzeplatten hergestellt, die an einen Holzkern genagelt wurden (Abb. 56). Der Kopf und vielleicht auch die Füße sind gegossen. Mosso stellte neuerdings durch Analysen Bronze als Material fest: bei der

56. Menthesuphis, Sohn des Königs Phios, Bronzefigur. Hierakonpolis

57. Äffin und Junges. Fayence. Hierakonpolis



58. Der Schreiber im Louvre. Kalkstein. Sakkāra

oder Privatmann, in dem Augenblick zeigen, wo er die Opfer und Gebete feierlich entgegennimmt. Sitzende Figuren stellen die Beine nebeneinander, stehende setzen den linken Fuß vor den rechten. Die Arme zeigen die verschiedensten Haltungen. Für verschränkte Stellungen ist aber kein Platz, wohl für charakteristische, wie beim Schreiber, der mit untergeschlagenen Beinen dasitzt, auf den Knien die Papyrusrolle, deren Ende die linke Hand faßt, während die rechte den Griffel führt (Abb. 58). Man hat in ihm, wie in einer Reihe anderer Statuen und Statuetten — dem knienden Priester (Abb. 59), dem Zwerg Chnumhotep, dem Burschen mit dem Sack auf dem Rücken und dem mit Ranzen und Kästchen (Abb. 60), dem Bierbrauer (Abb. 61) und einer Menge ähnlicher aus dem Leben gegriffener Gestalten — »Dienerstatuen« der Toten erkennen wollen, d. h. diese Figuren, die seit der 6. Dynastie (um 3000) auch zu Gruppen vereinigt werden, sollten durch magische Kraft ihre Verrichtungen im Jenseits für den Verstorbenen ausüben. Viele von ihnen sind handwerksmäßig

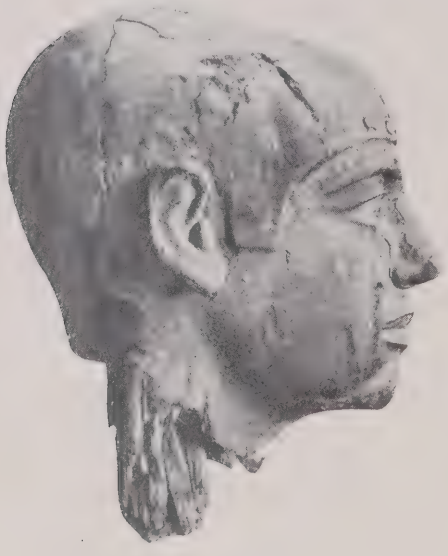
59. Kniender Priester, in Kairo. Kalkstein

60. Diener mit Kasten, in Kairo. Kalkstein

61. Bierbrauer, in Kairo.
Kalkstein. Sakkāra

62. Der »Dorfschulze«, in Kairo.
Holz. Sakkāra

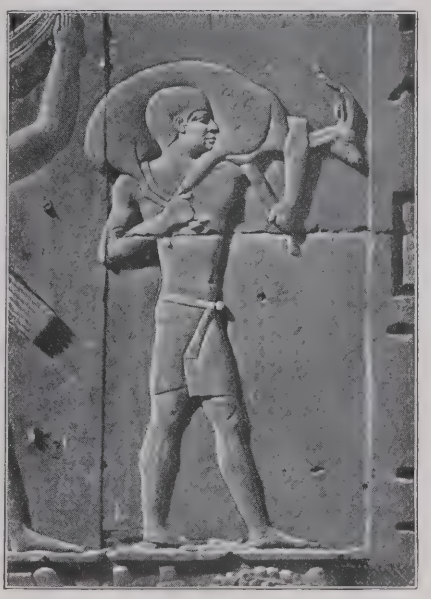
hergestellt, aber einzelne gehören, wenn die obengenannten Beispiele zutreffen, zu den besten Leistungen der Künstler des Alten Reichs und zeigen die gleiche Kraft der Charakteristik, die wir bei dem »Dorfschulzen« (Abb. 62) und seiner »Frau«, dem nackten Priester, einem Kopf aus Sakkāra (Abb. 63) bewundern, Werken, die wir der 5. Dynastie (vor 3000) zuschreiben dürfen, dem Höhepunkte der Kunst des Alten Reichs. Porträts in unserem Sinne, d. h. Wiedergaben aller Zufälligkeiten der Erscheinung des Kopfes wie des Körpers sind diese im besten Sinne typischen Arbeiten freilich nicht, noch weniger suchen sie das innere Leben des Dargestellten festzuhalten. Immerhin reicht der Versuch, das Alter des Dargestellten nicht nur in den allgemeinen, fettleibigen und schlaffen Körperformen, sondern auch im Gesicht durch Falten und Hervortreten der Knochen zum Ausdruck zu bringen, bis in das Alte Reich zurück. Aber mit Ausnahme des in Abb. 37 abgebildeten Königs der 1. Dynastie bleibt dieser Versuch durchaus konventionell und beschränkt sich auf Andeutungen; auch scheint er bei Frauen niemals vorzukommen. Bei alledem bleibt die Lebendigkeit und



63. Kopf einer Holzstatue. Sakkāra

scheinbare Individualität der Köpfe des Alten Reichs, zuweilen auch ihrer Körper, bewundernswert. Die nur mit einem Lendenschurz bekleideten Figuren überwiegen die Vollbekleideten bei weitem; die wenigen ganz Nackten zeigen eine besonders sorgfältige künstlerische Durchbildung. Die Gewandbehandlung ist rein schematisch.

Der Stoff der Bildwerke des Alten Reiches war, wenn auch hartes Gestein schon in ältester Zeit nicht fehlt, doch meistens Holz oder ein weicher Kalkstein. Als gewaltigstes Werk, völlig aus dem lebendigen Felsen herausgemeißelt, liegt der große Sphinx an der Pyramide des Chephren (Abb. 47). Er stellt den König, vielleicht eben Chephren, unter dem Bilde eines Löwen mit Männerkopf dar und symbolisiert so die Macht des Pharaos; erst spätere Zeiten haben in diesem Löwengebilde das Abbild des Sonnengottes Harmachis gesehen. Holz und Kalkstein setzten der Bearbeitung keine Hemmnisse entgegen und waren somit der Entfaltung möglichster Naturtreue förderlich. Die Holzstatuen sind noch freier in der Behandlung als die Kalksteinbilder, bei ihnen lösen sich die Glieder leichter vom Körper. In den bemalten Flachreliefs, die das Innere der Grabkammern schmücken — Tiefreliefs sind nicht unbekannt, aber seltener —, zieht das ganze altägyptische Leben an uns vorüber. Wir sehen den Verstorbenen seinen Beschäftigungen nachgehen, wir beobachten seine Diener bei der Feldarbeit und lernen seinen Besitzstand, die Herden auf den Wiesen, das Wild in der Wüste, die Fische in den Teichen kennen. Die Bilder überraschen durch die vollkommene Wahrheit der Schilderung. Namentlich gilt dies von den Tierfiguren (Abb. 64. 65), die auch in den Malereien dieser Zeit mit großer Lebendigkeit wiedergegeben werden (Abb. 66). Aber auch die Köpfe der Menschen



64. Diener mit Gazelle. Grab in Sakkāra

65. Bauern bringen einen Stier. Sakkāra

66. Gänse. Malerei in einem Grab. Medūm

67. Der Oberbildhauer, aus dem Grab des Ptahhotep. Sakkāra. Kairo

68. »Hyksossphinx«. 12. Dynastie, aus Tanis. Granit. Kairo

69 Amenemes III. Kalkstein. Fajūm

sind höchst individuell gebildet und bieten große Abwechslung. Dabei zeigt sich jener bewußte Unterschied in der Darstellung von Hoch und Nieder. Die Könige und Großen bewahren die würdevolle, gemessene Haltung, die sie auch im Leben zur Schau trugen, während das niedere Volk in Stellung und Bewegung völlig frei ist. Das Vermögen scharfer Beobachtung der Natur, das sich auch in einzelnen Bildern Alternder zeigt, wird nur durch die Ehrfurcht vor den Mächtigen beschränkt. Eine große technische Gewandtheit spricht aus allen Darstellungen, die der Künstler gelegentlich signiert, indem er sich selbst in einer der Szenen abbildet. So sitzt der Meister der vielbewunderten Reliefs aus dem Ptahhotep-Grabe in Sakkāra, »der Bildhauermeister Onch-en-Ptah«, schmausend und zechend in einem Boote (Abb. 67).

Das Mittlere Reich (6.—16. Dynastie). Die Kunst des Mittleren Reiches, das seinen Mittelpunkt im Fajūm hat, setzt im allgemeinen die des Alten Reiches fort.

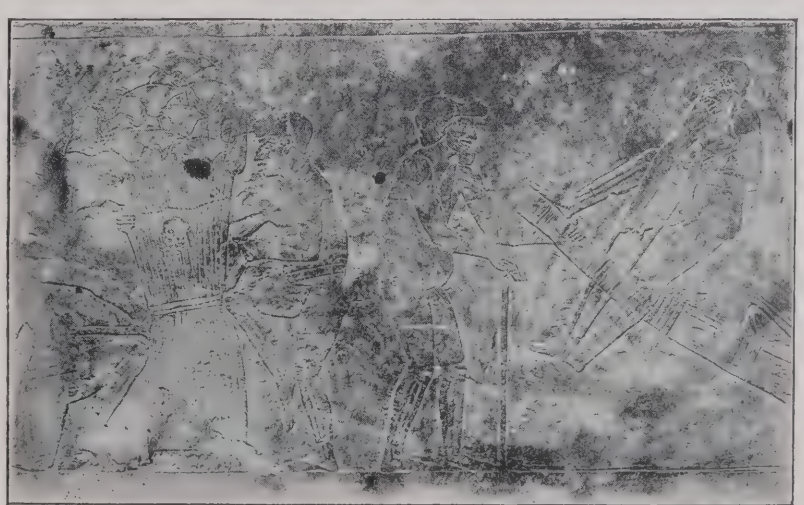
Die Königsköpfe dieser Zeit zeigen gegenüber den älteren vielfach eine individuelle Vertiefung. Der Ausdruck der Köpfe ist bald ernst, ja gelegentlich finster (Abb. 68. 70), bald

70. Statue Sesostris' III. Granit. Aus Karnak, Kairo

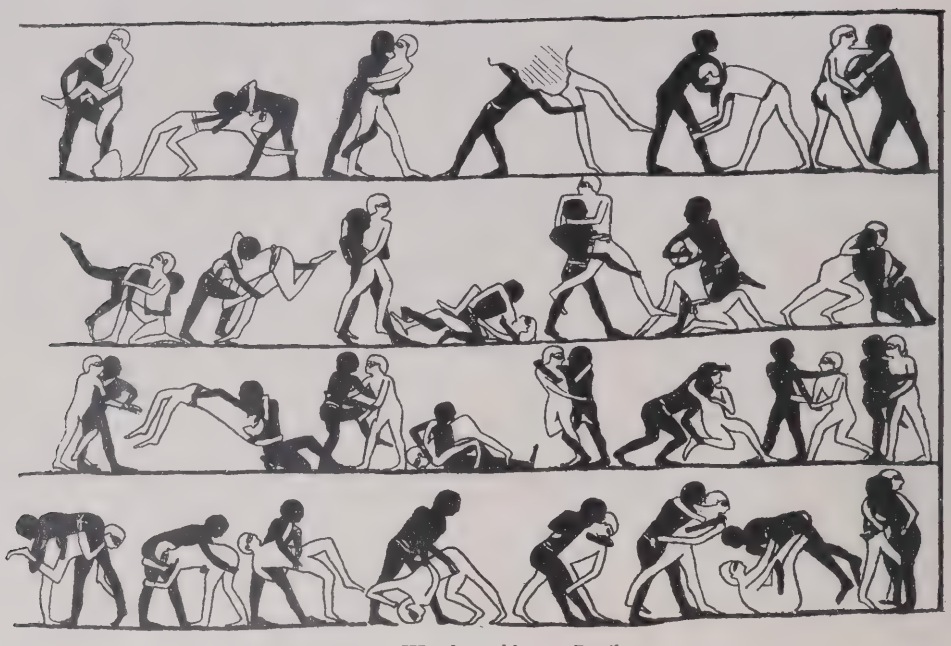
72. Frauenstatuette. Mittleres Reich. Sammlung v. Bissing

71. Sesostris I. Kalkstein. Aus Lischt. Kairo

zeigt er einen schwachen Versuch zum Lächeln. Dem ernsten Typus gehören die meisten Bilder Sesostris III. und des Labyrinth-Erbauers Amenemes III. an, auch die sogenannten Hyksossphingen, die einen dieser Könige darstellen (Abb. 68). Den freundlicheren Ausdruck zeigt beispielsweise ein Sitzbild Senwosrets (Sesostris) I. (Abb. 71). Ein meisterhaftes Werk der Kunst dieser Zeit ist eine Statue Amenemes III. aus dem Fajūm, aus Kalkstein gearbeitet (Abb. 69). Man beachte die gute Wiedergabe der Brust, der Kniee, überhaupt die größere Sorgfalt der Anatomie bei all diesen Werken. Dabei wird der früher besprochene Unterschied zwischen jugendlichen und alten Personen vertieft, neben die ideale Bildung (Abb. 71) tritt eine realistische, die sich gelegentlich zu pathetischer Wirkung steigert und auch die Frauen berührt (Abb. 68—72). Auch unter den Privatstatuen sind packende Schöpfungen, alte Männer in weite Mäntel gehüllt, sitzend oder am Boden hockend, Frauen mit der schweren Perücke der Zeit (Abb. 72) im eng anliegenden Gewand. Unter den »Dienerfiguren« überwiegen die bemannten Boote, die den Toten an die heiligen Orte Abydos und Busiris tragen sollen. Aber es fehlt auch jetzt nicht an Handwerkern, Soldaten, Begleitern jeder Art, die man dem Toten mitgibt. In eini-



73. Relief aus Meïr. Bau von Papyros-Nachen. (Aufnahme Dr. H. Kees)



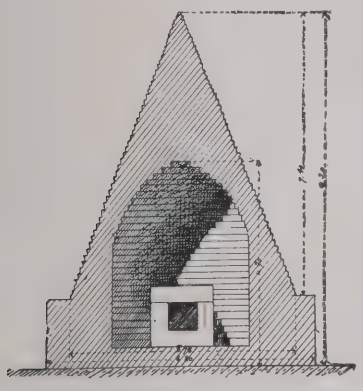
74. Ringer. Wandgemälde aus Benihasan

gen Ringergruppen, deren Vorstufen aus dem Ende des Alten Reichs neuerdiugs bekannt wurden, hat sich der Künstler ganz frei von jeder Frontalität gemacht und äußerst lebendig den Kampf vorgeführt. Wir fühlen, wohin die Wege der ägyptischen Kunst hätten führen können, wenn mit dem Wechsel der religiösen Anschauung die Dienerfiguren nicht durch die mumienförmigen Totenfiguren (Uschebtiu) verdrängt und damit den Künstlern die Aufgaben entzogen worden wären, die ihnen die »Dienerfiguren« stellten. Daß man auch nicht vor Werken großen Umfangs zurückschreckte, zeigen die kolossalen Sitzbilder Amenemes III. (um 2400) in Biahmu, die, nach den erhaltenen Resten zu urteilen, etwa 12 m hoch waren, und das im Grab des Thothothes zu Bersche abgebildete etwa 6 m hohe Sitzbild, dessen Transport vom Steinbruch zur Kultstätte dort vorgeführt wird.

75. Güldene Kränze mit bunten Steineinlagen. Daschur

Neben den Reliefs, die je nach den Beleuchtungsverhältnissen flach, oder um der deutlicheren Wirkung willen als Tiefreliefs (reliefs en creux, das heißt Reliefs mit scharfen Umrissen in die glatte Fläche hinein vertieft, vgl. Abb. 106) behandelt werden, finden sich auch Wandgemälde auf mörtelbeworfener Fläche. Mit welcher Sicherheit die Szenen des Lebens in all ihrer rasch wechselnden Mannigfaltigkeit beobachtet und in flotter, fast kine-

matographischer Skizze wiedergegeben wurden, dafür bieten die Ringerszenen einer bemalten Wand in Benihasan (Abb. 74) ein treffliches Beispiel. Seltener treten in dieser Zeit Kriegsbilder auf, dann mit deutlicher Trennung der einzelnen Szenen entworfen und meist wohl als Kriegsspiele aufzufassen; fremde Völker werden in ihrer Besonderheit charakterisiert, der Negertypus taucht aber erst am Ende des Mittleren Reiches auf. Neuerdings sind als Zeugen der Tätigkeit eines Provinzateliers, wie sie in Verfallszeiten immer aufkommen und den vorher allmächtigen Einfluß der Hauptstadt brechen, sehr realistische Reliefs in Gräbern von Meïr in Mittelägypten aufgefunden worden (Abb. 73). Es sind Tanz-, Ringer- und Hirtenszenen, dann eine große Jagddarstellung, die zwar den Zusammenhang mit der älteren Tradition (Grab des Ptahhotep) nirgends verleugnen, sich aber in vielen Punkten von der Konvention frei machen.

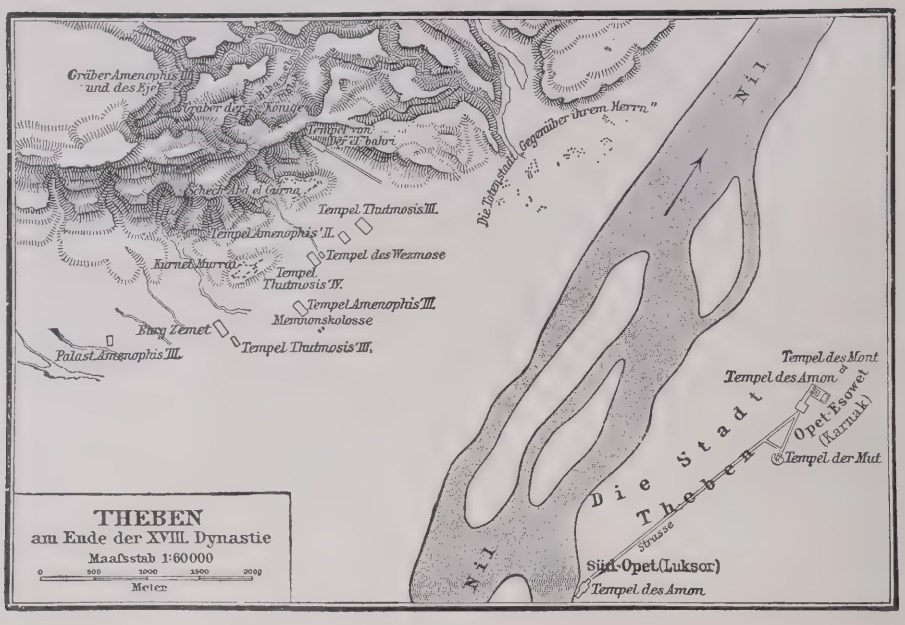


76. Privatgrab des Mittleren Reichs in Pyramidenform. Abydos. (Maspero)

77. Kannelierter Pfeiler. Benihasan

Auch die Kleinkunst, die überhaupt eine Stärke Ägyptens bildet, ist schon im Mittleren Reich durch hervorragende Leistungen vertreten; so in den Schmucksachen von Daschur, aus der Zeit Amenemes III., den etwas älteren bei Medūm und Illahūn gefundenen. Da finden sich beispielsweise Brustgehänge aus Gold, durchsichtig gearbeitet, so daß ein Zellenmosaik von bunten Steinen (Lapis Lazuli, Cornalin und Chrysopras) von Goldstreifen umsäumt, entsteht, oder überaus fein und geschmackvoll gearbeitete Schmuckkränze aus Gold und Steinen (Abb. 75). Halsketten und Ringe, Wedel und Stirnschlangen vollenden die Ausstattung der hier bestatteten Fürstlichkeiten. Damals wurden auch die seit dem Ende der Thinitischen Zeit nachweisbaren, annähernd kreisrunden Metallspiegel häufiger. Ihr Griff wird bald von einer Art Keule, bald von einer Tragstange, bald endlich von einer Papyrosdolde gebildet, die zuweilen am Dol-

78. Polygonale Pfeiler in der Vorhalle eines Grabes in Benihasan



79. Karte der thebanischen Ebene. (Steindorff)

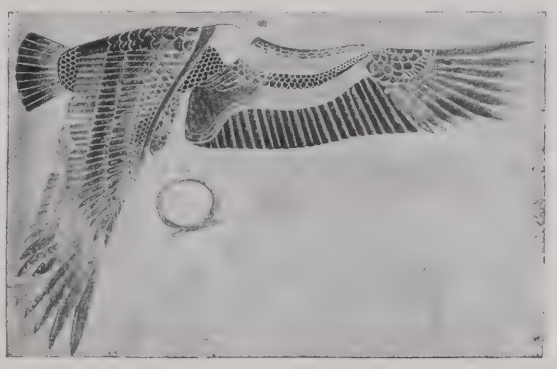
denansatz ein doppelseitiger Hathorkopf ziert. Eine Anzahl blauer Fayencegefäße, zum Teil mit schwarzer Bemalung, Steingefäße (darunter solche aus Obsidian), Bronzegefäße und Bronze- oder auch Kupfer-Statuetten sind uns aus dieser Zeit erhalten, der auch die ältesten Skarabäen angehören. Seltener sind Elfenbeinschnitzereien. Zweifelhaft ist noch immer, ob dem Mittleren Reich mit Recht einige bunte Mosaikgläser zugewiesen werden.

Aus dem Mittleren Reich stammen die bis jetzt ältesten Stadtanlagen. Man erkennt die Stadtmauern, Treppen, die zu einer Art Burg führen, Straßen, die sich vielfach tot laufen, und an denen die, wie alles übrige fast durchweg aus Lehmziegeln erbauten, meist kleinen, aber zu Gruppen verbundenen Häuser liegen. Die Straßen laufen parallel und münden auf eine rechtwinklig dazu angelegte Hauptstraße (Kahūn im Fajūm). Einzelne Häuser (Abb. 83) sind geräumiger, lassen Wohn-, Schlaf- und Wirtschaftsräume unterscheiden. Die Wände waren mit farbigen Ornamenten, zuweilen schon mit Wandgemälden geschmückt. Von den Tempeln dieser Periode ist nur wenig auf uns gekommen. Noch immer scheint, auch für sie, neben dem Steinbau der Lehmziegelbau üblich. Am besten erhalten und zugleich künstlerisch besonders interessant ist der Grabtempel der Menthuhotep-Könige in Deir-el-Bahri (11. Dynastie, um 2700). Den Mittelpunkt dieses gegen den Wüstenabhang sich lehnenden Baues, der in Terrassen anstieg, bildete anscheinend eine von Säulenhallen umgebene Pyramide, wie wir sie von Darstellungen her kennen. Die Pyramidenform, wenn auch in bescheidenerem Ausmaß und in billigerem Material (besonders Lehmziegeln) wird noch immer für das Königsgrab beibehalten (Lischt, Daschur, Illahūn, Hawara usw.). Die innere Anlage weicht vielfach ab. Die Pyramide verliert überdies ihren ausschließlich königlichen Charakter, indem sie,

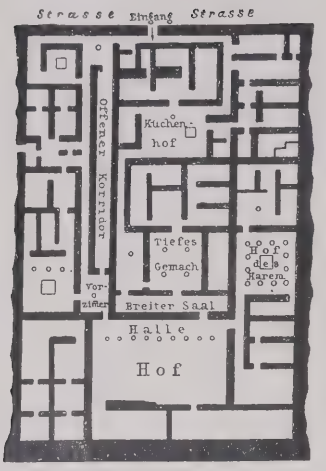
80. Bügelkanne aus ägyptischer Fayence. Straßburg

81. Zwei Formen der geflügelten Sonnenscheibe. Dēr-el-Bahri. (Naville)

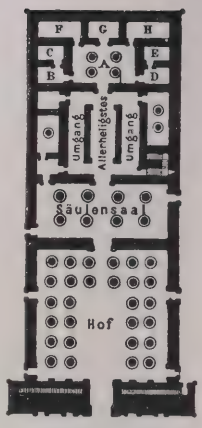
verkleinert und mit einem Sockel versehen, in Privatbauten nachgeahmt wird (Abb. 76). Vielfach errichten jetzt die Großen, die sich nach und nach innerhalb ihrer Provinzen selbständig gemacht haben, in ihren Gaufürstentümern Felsengräber, von sehr verschiedenem Grundplan, mit teilweise gewaltigen Felskammern (Siut, Bersche, Benihasan). Die Form des Felsengrabes selbst ist aber, wo die lokalen Verhältnisse sie an die Hand gaben, schon im Alten Reich (nach 3500) entwickelt. Ein prinzipieller Unterschied zwischen Mastaba und Felsengrab besteht nicht: mehrere Felsgräber der 5. bis 6. Dynastie (vor 3000) in Mittel- und Oberägypten ahmen äußerlich die Form der Mastaba nach. Die einfachen Pfeiler und Säulenbildungen des Alten Reiches machen mannigfaltigeren Gestaltungen Platz. Vielleicht schon älteren Ursprungs ist die sogenannte protodorische Säule (Abb. 77), die ausgebildet am Menthuhoteptempel von Dēr-el-Bahri und in den Felsgräbern von Benihasan (Abb. 78) vorkommt. Sie ist aus dem vierseitigen Pfeiler entstanden, der durch Abfasung zunächst zur acht-, dann zur sechzehnseitigen Säule wird, die sich auf einem platten, rundlichen Fuß erhebt, leicht gefurcht, von einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name, den man dieser Säulenform gegeben hat, bringt die Verwandtschaft mit der dorischen Säule der Griechen in Erinnerung, doch darf man darüber die Unterschiede nicht übersehen; vor allem fehlt der dorische Echinos. Es kann sich also nur um eine Herübernahme der Pfeilerform in minoischer Zeit handeln, aus welcher sich dann in Anlehnung die dorische Säule entwickelt hat. Beliebt ist im Mittleren Reiche die ja schon früher



82. Die Göttin Nechbit als Geier. Dēr-el-Bahri



83. Plan eines ägyptischen Hauses in Kahūn. (Borchardt)



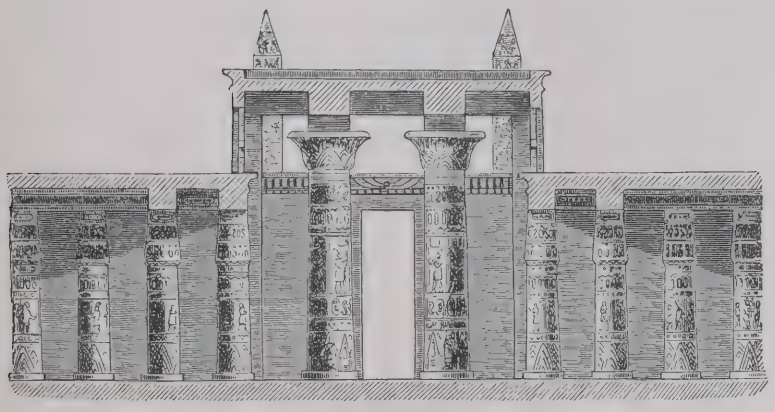
84. Plan des Chonstempels zu Karnak. (Borchardt)

(Abb. 51) nachweisbare Lotosbündelsäule mit Knospenkapitell, deren Stamm aus mehreren zusammengebundenen Stengeln besteht; aber auch die Säulen mit dem Papyroskapitell (Abb. 52) und die mit dem Palmkapitell (Abb. 53) finden sich häufiger; ebenso gehört die Ausgestaltung der Säulen mit dem Hathorkapitell (später z. B. in Dendera) in diese Periode. Sie stellen einen Pfeiler dar, gegen den das Kultbild der Hathor gelehnt ist, nicht etwa ein aufrechtes Sistrum, und haben ihre Analogie in ähnlichen Pfeilern, gegen die sich andere Symbole oder Bilder der Götter lehnen, wie der Dedpfeiler, das Bild eines Zwerggottes, die Statue des Osiris (sog. Pseudokaryatiden); diese Pfeiler sind uns bisher freilich erst aus späterer Zeit bekannt (Abb. 88. 93).

Das Neue Reich (17.—20. Dynastie, c. 1620—1090). Nach der Fremdherrschaft der Hyksos setzt um 1580 mit der 18. Dynastie die Blüte des Neuen Reichs ein mit der Hauptstadt Theben als Mittelpunkt, wo starke, auf ihre kriegerische Macht gestützte Herrscher den alten Feudalstaat brachen. Das Gebiet des »hunderttorigen« Theben (Abb. 79) greift auf beide Ufer des Nil über. Es umfaßt am linken Ufer unterhalb des steilen Wüstenrandes die Ruinenstätten von Dēr-el-Bahri, Schech Abd-el-Gurna und Gurna, Medine Habu, den Tempel Amenophis' III. und das Ramesseum, sowie große Gräberanlagen in den Bergen; in der flachen Ebene des rechten Ufers zeigen die Orte Luksor und Karnak das alte Stadtgebiet an. Also gegen Westen und die Wüste, den Sitz der Totenwelt, lagen die Gräber, östlich vom Flusse die Stadt der Lebenden.

In der Zeit des Neuen Reichs ward Ägypten eine Weltmonarchie und drang wiederholt siegreich in Asien vor; es wußte seine syrischen Eroberungen mehrere Jahrhunderte zu behaupten und stand dadurch fremden Einflüssen leichter offen. Namentlich die engere Verbindung mit

85. Widderallee in Karnak



86. Der große Säulensaal zu Karnak

Kreta und der gesamten Mittelmeerkultur hat auf die ägyptische Kunst, vor allem auf die Kleinkunst, anregend gewirkt. Keramische Formen wie die Bügelkanne (Abb. 80) und vielleicht die Trichtervase sind dorther entlehnt worden, wenn auch nicht ohne eigene Umbildung, wie wenn der Bügel der Kanne als Papyrusstengel mit Dolde aufgefaßt und der Bauch mit einem Blattkranze geschmückt wird. In der bildenden Kunst überwiegt zunächst der akademische Charakter, man will äußerlich an die klassische Kunst der 12. Dynastie anschließen. Die Bilder erscheinen zum größten Teil zur Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige bestimmt, deren Großtaten den Künstlern unerschöpflichen Stoff bieten. Schlachtenschilderungen, im Alten und Mittleren Reich noch selten, nehmen jetzt einen breiteren Raum ein. In den Zügen der Götter und der Könige ist ein schon im Mittleren Reich angestrebtes stereotypes Lächeln zum Durchbruch gekommen. Die Tracht wird voller und reicher.

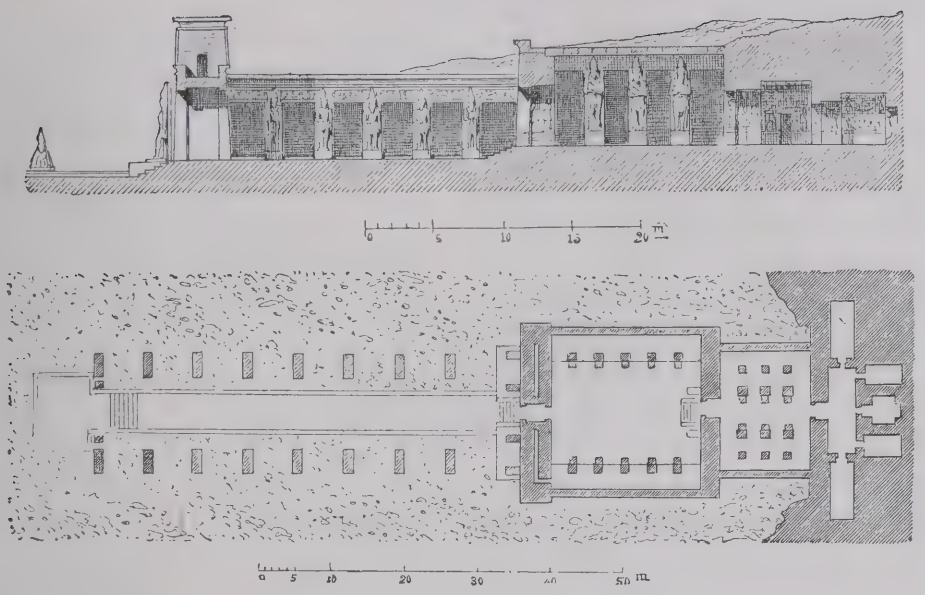
Die Architektur empfängt jetzt ihren Abschluß und strahlt im üppigsten, durch Polychromie verstärkten Glanze. Die Häuser wurden, soweit nicht Latten und Binsengeflecht für einfache Hütten ausreichten, aus ungebrannten Lehmziegeln errichtet, Türen und Fenster mit Holz- oder Steinbalken umrahmt, das Ganze häufig mit mächtigen Palmstämmen überdacht. Bei Tempeln und anderen ansehnlicheren Bauten behielt man die althergebrachte Böschung der Wände bei, selbst dann, als durchgängig Quadern zum Bau verwendet wurden.

Die Fassade des Tempels (Pylon, das heißt Torbau, s. S. 19, vgl. Abb. 88 und den hellenistischen Tempel von Edfu, weiter unten) besteht aus zwei turmhohen Flügeln, zwischen denen ein niedriger Eingang liegt, oben in der Hohlkehle mit dem schon im Alten Reich vorkommenden Symbol des Sonnengottes (Abb. 81) geschmückt. Der in diesem Symbol ausgeprägte Sinn für stilistisch wirksame Behandlung wirklicher Formen kehrt überall wieder, z. B. in dem Nechbit-Geier von Oberägypten in Dēr-el-Bahri (Abb. 82). An dem Pylon sind die Mauern der Flügel abgeschrägt, oben durch ein in Ägypten regelmäßig wiederkehrendes Gesims, das aus Hohlkehle und Platte besteht, beendet, an beiden Seiten mit Rundstäben gesäumt, Nachfolgern der mit Bändern umschnürten Eckstäbe der alten aus Rohr und Lehm bestehenden Architektur. Die Wand, mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und bemalten Reliefs von kräftiger Schattenwirkung bedeckt, gleicht äußerlich einem ausgespannten Bildteppich und erscheint als die schmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer.

Der ägyptische Tempel als Haus des Gottes (Abb. 84) ist einer modernen Theorie zufolge, deren Richtigkeit dahingestellt bleibe, in seiner Anlage aus dem Wohnhause her-

87. Der große Säulensaal zu Karnak
(Vor der Herstellung)

vorgegangen, das im wesentlichen dreiteilig ist (Abb. 83). Auf eine Vorhalle folgt ein quergelagerter Saal, sodann ein drittes, in die Tiefe sich erstreckendes Gemach, das wohl auch mehrgeteilt ist. Ein Hof vor der Halle, verschiedene Nebenräume (Schlafzimmer, Küche, Dienerwohnungen), oft auch ein Garten, vervollständigen das Haus, das in geräumigerer Anlage und reicherer Ausstattung sich zum Palast erweitert (Palast Amenophis' III. südlich von Medine Habu, Amenophis' IV. zu El-Amarna). Der Tempel läßt sich etwa mit einer geschmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innersten, für die Augen des Nichteingeweihten verborgenen Heiligtume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke säumten zu beiden Seiten liegende Sphingen oder Widder; bald sind es Sphingen mit männlichen (Androsphinx, vgl. Abb. 68) oder Widderköpfen (Kriosphinx), bald liegende Widder (Abb. 85), meistens mit dem Bilde des Königs zwischen den Vorderbeinen. So als Wächter an der Tempelstraße aufgereiht erzielen sie eine bedeutende Wirkung. Auf diesem Wege gelangte die Prozession zu der Tempelfassade, vor der Obelisken oder Kolosse standen und die bei festlichen Anlässen mit farbigen Wimpeln auf hohen Masten geschmückt ward, sodann durch das Tor in den offenen, an drei Seiten von Säulenhallen umgebenen Hof (Peristyl), dessen Wände innen und außen mit Königstaten und Göttergeschichten bedeckt waren. Ein Pylon schloß den Hof ab und leitete in einen querliegenden bedeckten Säulensaal (Hypostyl), in dem meistens (zuerst unter Tuthmosis III., 15. Jahrhundert) eine höhere mittlere Säulenreihe wiederum die Straße bezeichnete; die größeren Säulen trugen dann eine erhöhte flache Decke, so daß eine Art höheres Mittelschiff entstand, dessen in weiten Fenstern geöffnete obere Wände dem Saale sein Licht zuführten (Abb. 86). Die Decke wurde mit gelben Sternen besät, gleichsam das Himmelszelt, das sich über dem Säulenwald ausspannt; aber das stets sichtbare und von dem Ägypter in der Zeichnung einer Säule stets wiedergegebene Schaftende, das abakusartig das Blütenkapitell überragt, betont die tragende Kraft der Säulen, auf denen oben der Himmel ruht, und schließt den barocken Gedanken aus, als hätte sich der Ägypter die Festsäle seiner Heiligtümer als Sümpfe gedacht, aus denen frei aufstrebende Pflanzen in die Lüfte ragten und in denen die Prozessionen wie in einem Tümpel wateten. Diese neuerdings verteidigte, geschmacklose Auffassung ist auch darum unmöglich, weil die Blüten der Nymphäen bekanntlich nur wenig über die Wasseroberfläche hinauswachsen, Palmen aber überhaupt in keinem Sumpfe gedeihen. Auf den Säulensaal (Abb. 87), der in dieser Gestalt das Vorbild des »ägyptischen Saales« der hellenistischen Zeit bildet, folgen manchmal noch weitere Säulenhallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem König oder Oberpriester zugängliche Allerheiligste (Sekos) erreicht



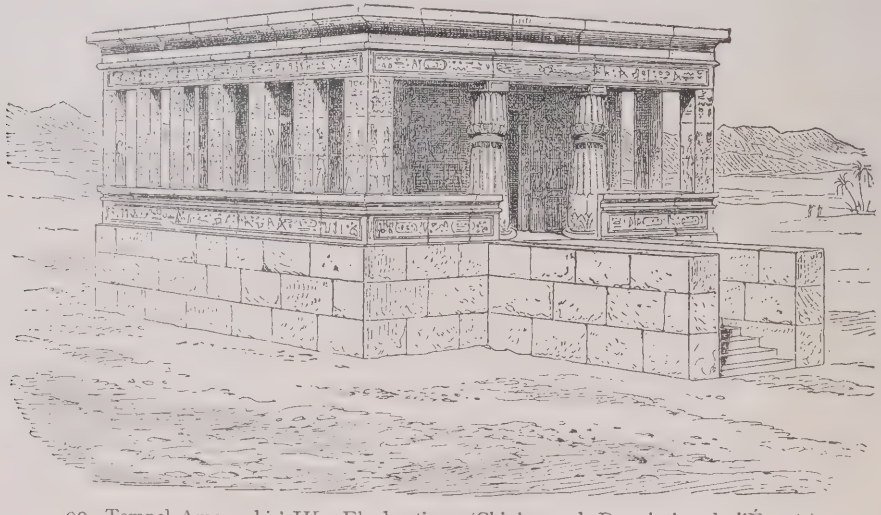
88. Plan und Längsschnitt des Felsentempels Ramesses' II. zu Gerf Hussein in Nubien. (Chipiez)

wird, in dem hinter Vorhängen das geheimnisvolle Götterbild in einer Barke ruhte. Der große Tempel des Amon zu Karnak in Theben, dessen Anfänge spätestens in die Zeit der 12. Dynastie fallen und den nachmals die Pharaonen von der 18. Dynastie (seit 1580) bis zu den Ptolemäern erweiterten, gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines ägyptischen Tempels; sie wiederholt sich, wenn auch nur im Auszuge, in dem kleineren Tempel des Chons in Karnak (Abb. 84). Selbst wo die Beschaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felsen bis an die Nilufer, den Plan des Tempels bestimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß festgehalten, wie das der Tempel von Gerf Hussein (Abb. 88) in Nubien zeigt; der hintere Teil des Tempels ist hier in den Felsen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut.

Die Wirkung der ägyptischen, von festen Mauern umschlossenen, nur in den Pylonen in die Höhe strebenden Tempelanlagen beruht weder auf einer Geschlossenheit der Anlage, noch auf festen Verhältnissen der einzelnen Bauglieder zueinander, sondern neben dem reichen Farbenschmuck auf dem Eindruck der gewaltigen breit hingelagerten Massen, der mit der weiten umgebenden Ebene zusammenstimmt. Doch wußten die Ägypter auch andere Mittel anzuwenden. So erscheinen völlig von den großen thebanischen Tempelanlagen in Luksor (Abb. 89) und Karnak, überhaupt von der herrschenden Weise abweichend, mehrere kleinere kapellenartige Bauten, rechteckige Gemächer, von einer schmalen offenen Halle umgeben. Der erst 1822 zerstörte Tempel auf der Insel Elephantine bei Syene (Assuan), von Amenophis III. (1411—1375) erbaut, veranschaulicht am besten diese, auch schon für das Mittlere Reich erschließbare Baugattung (Abb. 90). Auf hoher Sockelmauer erhob sich die Halle; nur den Eingang, zu dem eine Treppe hinaufführte, schmückten Säulen, sonst war das Gesims, das mit einer kräftigen Hohlkehle abschloß, von einfachen Pfeilern getragen. Den anmutigen Bau umgab einst ein Palmenhain. Der leise Anklang an griechische Tempel mit ihrer freien Ringhalle von Säulen verdient Beachtung — der Gedanke des Gotteshauses scheint ägyptischen Ursprungs, aber wieder, wie bei der dorischen Säule, macht sich der Grieche in allen Einzelheiten von dem orientalischen Vorbild frei. Ob dieser Typus nur zufällig gerade aus Nubien häufig bekannt ist oder ob hier eine heimische Bauform sich bis in die römische Zeit erhalten hat, sei dahingestellt.

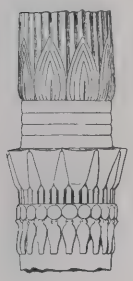
89. Blick auf den Tempel von Luksor

Hatte das Mittlere Reich kleinere Bauten noch vielfach in Lehmziegeln und Holz aufgeführt, so herrschte im Neuen so gut wie ausschließlich die Steinarchitektur. Aus härtestem Stoff und mit einfachen Werkzeugen bildeten die Baumeister schmuckreiche Bauglieder. Unter diesen ragen Säulen und Pfeiler durch Größe und Schönheit der Arbeit hervor. Die mannigfachen Säulenformen der älteren Zeiten (Abb. 51—53) werden reicher ausgebildet, jedoch wird die Lotossäule seltener und die Papyrossäule überwiegt, sowohl die mit Knospenkapitell, bald der Länge nach in Stengel zerlegt (Abb. 89), bald seit dem Ende der 18. Dynastie (1400) schlicht walzenförmig (Abb. 87. 89), als namentlich die mit offenem Kelch (Abb. 86. 89).

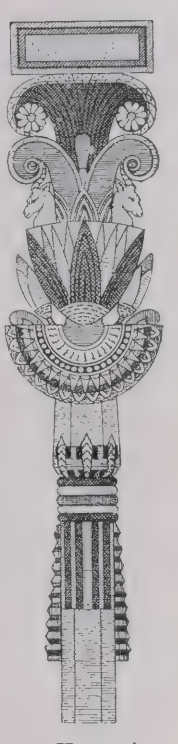


90. Tempel Amenophis' III. Elephantine. (Chipiez nach Description de l'Égypte)

Der dicke glatte Stamm bietet der Entfaltung reichen bildlichen Schmuckes geeigneten Raum, zugleich aber läßt er die einzelne Säule weniger als Sonderwesen erscheinen, vielmehr sich dem Gesamtbilde des Säulenwaldes (Abb. 87) unterordnen. Auch die Säulen mit Hathorkapitellen (vgl. S. 32) treten bei Tempeln weiblicher Gottheiten häufiger und in mannigfacheren Formen auf (Dēr-el-Bahri), Palmensäulen begegnen dagegen selten. Im allgemeinen macht sich doch eine gewisse Erstarrung der Formen geltend; auch bringen Verbindungen von Säulenschäften mit Kapitellen verschiedenen Ursprungs ein unorganisches Element hinein. Das Streben nach reicherer Wirkung läßt die Beziehungen der Kapitellformen auf ihre Naturvorbilder in Zeichnung und Färbung immer mehr zurücktreten. Wie stark die Freude an mannigfaltiger Formen- und Farbenfülle sich entwickelt, zeigen besonders deutlich die im Palast Amenophis' III. zu Tage getretenen hölzernen Ziersäulen (aus Stein im Palast Amenophis' IV. in El-Amarna: Abb. 91), dergleichen öfter an den Wänden bloß gemalt erscheinen (Abb. 92): über dünnem Schaft bilden mehrere Kapitelle übereinander einen phantastischen Abschluß, durch Farbenpracht blendend. Man hat nicht sehr überzeugend aus einem dieser Kompositkapitelle, dem mit doppelter Volutenbildung, das ionische Kapitell ableiten wollen: erweisen läßt sich nur ein Zusammenhang mit der kyprisch-phönikischen Palmette und dem äolischen Kapitell (vgl. Abb. 309). Übrigens zeigt die Architektur des Neuen Reiches deutliche Unterschiede. Unter den Tuthmosiden der 18. Dynastie (1580—1447) zeichnet sie sich durch feine Durchführung aus, während seit Amenophis III. mehr auf Kolossalität und Massenwirkung hingearbeitet wird, vielfach bei Kapitell wie Schaft auf Kosten der künstlerischen Einzelform. Man stückt jetzt die Bauglieder häufiger zusammen. Auch die Pfeiler empfangen plastischen Schmuck, bald emporstrebende Pflanzendekoration, bald vortretende Gestalten des Osiris (Ramesseum, Karnak, Abb. 93, Abu-Simbel, Gerf Hussein, Abb. 88, s. S. 32), oder die Flächen der Pfeiler, die oben mit Wulst und Hohlkehle oder Hathormaske (Abu Simbel) abschließen, nehmen farbenreiche Malereien auf.



91. Kompositsäule. · 18. Dyn. El-Amarna. (Petrie)



92. Kompositsäule. Wandmalerei. 18. Dyn. (Prisse)

Außer den großen nach außen fest abgeschlossenen Tempelanlagen und den kleinen säulenumgebenen Kapellen kennt das Neue Reich auch Felsentempel, besonders in Nubien, wo das Gebirge fast überall nahe an den Nil herantritt. Übrigens waren einige der ältesten Kultstätten des Landes Felsheiligtümer gewesen. Das berühmteste Beispiel bietet der Felsentempel von Abu Simbel (Abb. 94), von Ramesses II. (1292—1225), dem baulustigsten aller Pharaonen, zur Erinnerung an seine Siege über Äthiopien und Syrien errichtet. Die üblichen drei Räume, Vorhalle, Hauptsaal und Ruhekammer (Sekos) des Gottes, finden sich auch hier, in dem Vorhofe blicken aber vier gewaltige sitzende Kolosse, 20 m hoch, dem Beschauer entgegen, unmittelbar der abgeböschten Fläche des Sandsteinfelsens abgewonnen; so schauen sie auf das Niltal zu ihren Füßen herab.

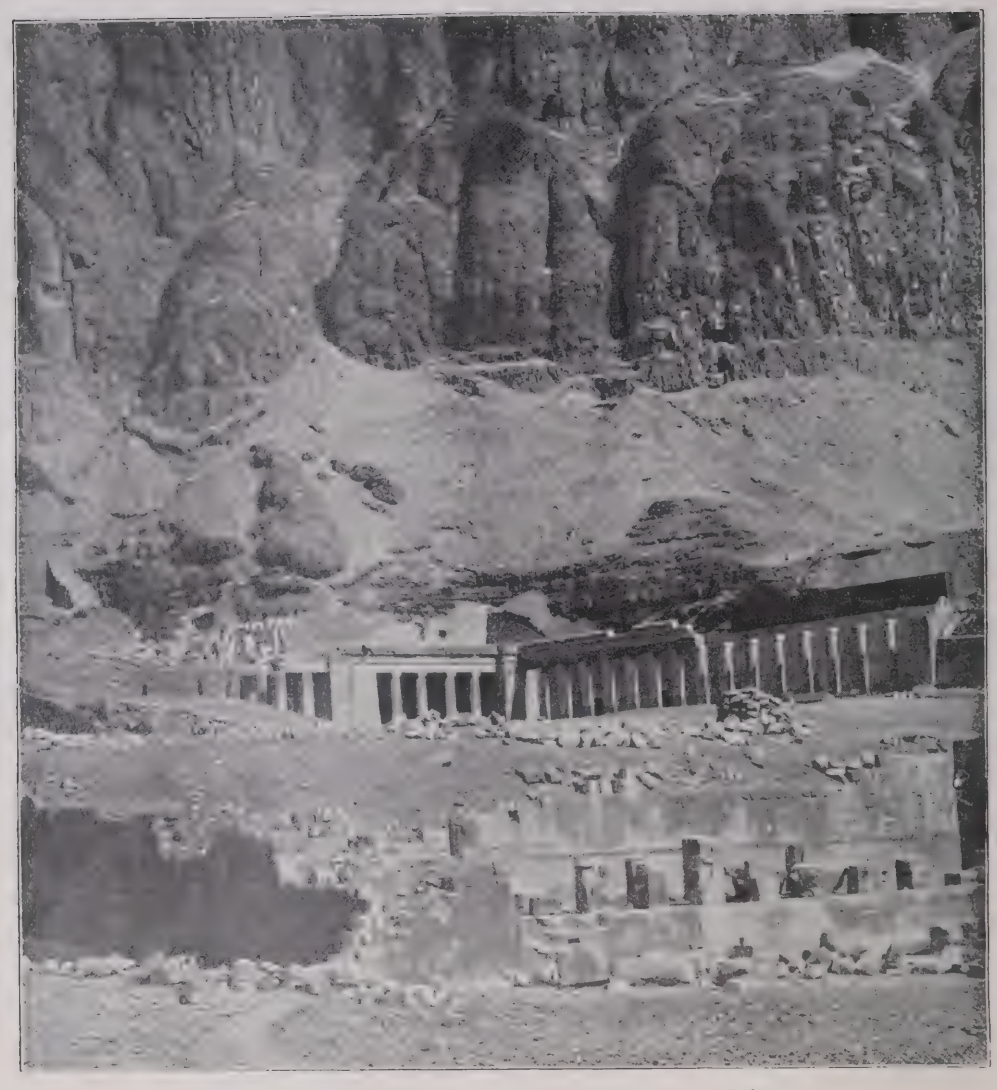
Von den Grabformen besteht die Pyramide des Mittleren Reiches (Abb. 76) weiter und namentlich in Unterägypten, wo das Gebirge schwer erreichbar war, das gebaute, halb unterirdische Kammergrab. In Oberägypten herrscht fast ausschließlich das Felsengrab. Am berühmtesten sind die Königsgräber der drei Dynastien (18.—20.) in der abgelegenen, gegen

93. Pfeiler mit Osirisstatuen im Hof des Tempels Ramesses' III. Karnak.
Im Hintergrund die Papyrossäule des Tearkos

Grabräuber durch Kastelle beschützten Schlucht Bibān-el-Melūk (Abb. 79). Auch in diesen Grabbauten des Neuen Reiches soll der Sarkophag den Augen der Welt für immer entzogen werden. Tiefe, stollenartig in den Felsen getriebene, mit farbigen Bildern der Höllenschrecken geschmückte Galerien führen zu der Grabkammer, deren äußerer Zugang versteckt angebracht wird. Grabkapellen sind mit diesen Geheimgräbern nicht vereinbar. Statt ihrer werden am Rande der Hochebene, von den Felsgräbern völlig abgetrennt, selbständige Grabtempel erbaut. Von dem jetzt zerstörten Tempel Amenophis' III. (um 1400) stammen die beiden Kolosse, deren einer später auf Memnon bezogen, eine Sehenswürdigkeit wurde, Bildnisse des Königs (Abb. 95). Wenig älter ist der von der Königin Hatschepsowet (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) errichtete umfangreiche Grabtempel von Dēr-el-Bahri, in überaus großartiger Lage unter dem steilen Absturz des Wüstenrandes (Abb. 96); in seiner terrassenförmigen Anlage ist er sichtlich von dem daneben liegenden Grabtempel der 11. Dynastie (S. 30) oder doch ähnlichen Anlagen beeinflußt, deren Vorstufen die Gräber in Assuan und Bersche kennen lehren. Andere solche Tempel gehören den mächtigen Königen der 19. Dynastie an (1350 bis 1205), der Grabtempel Sethos' I. bei Gurna und das Ramesseum Ramesses' II., ferner der Tempel Ramesses' III. (Rampsinit, 1198—1167) zu Medine Habu. Bei diesem ist das Eingangstor ganz ungewöhnlicherweise als Festungstor gestaltet (Abb. 97); an der Innenseite der Turmflügel waren hoch oben in einer auf die perspektivische Ansicht Rücksicht nehmenden Anordnung Statuen des Königs angebracht über Konsolengesimsen, die von den Büsten feindlicher Völkertypen gebildet waren. Überall ist es der vergötterte König, der hier neben den lokalen Gottheiten verehrt wird, dessen Tempel daher den Tempeln der wirklichen Götter gleicht.

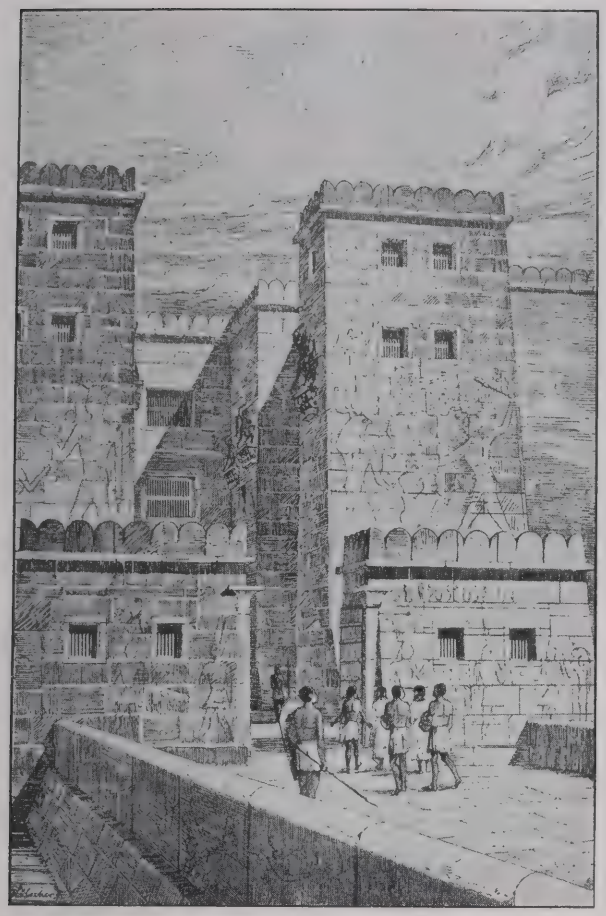
94. Kolosse Ramesses' II. am Eingang des großen Felsentempels von Abu Simbel

95. Die Kolosse vor dem Tempel Amenophis' III. in Theben; rechts der »Memnonkoloß«



96. Grabtempel der Tuthmosiden (18. Dyn.) zu Dēr-el-Bahri

Der Mangel an feiner Gliederung und an harmonischen Verhältnissen würde sich in der Architektur viel störender äußern, das Riesenhafte in allen Maßen die Empfindung des Plumpen wecken, wenn nicht der Bildschmuck ergänzend, den Eindruck mildernd und die eintönigen Linien unterbrechend, hinzuträte. Bemalte Flach- und Tiefreliefs schmücken die Wandflächen, Statuen treten vor die Pylone oder lehnen sich an die Pfeiler an. Diese in die Architektur gestellten, aber kaum in Beziehung zu ihr gesetzten Kolossalstatuen sind streng dem Gesetze der Symmetrie untertan und entbehren des individuellen, persönlichen Ausdruckes. Wie sie dasitzen, die Beine im rechten Winkel gebogen, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf geradeaus gerichtet (Abb. 95), wie sie vor den Pfeilern stehen, mit gekreuzten Armen und geschlossenen Beinen (Abb. 93), erscheinen sie als die Sinnbilder empfindungsloser, ewiger Ruhe. Jene die Fassade des Felstempels von Abu Simbel schmückenden Kolosse (Abb. 94) oder das in der Römerzeit so berühmte Memnonbild (Abb. 95) dürfen



97. Das hohe Tor von Medine Habu. (Hölscher)

98. Kopf des Sitzbildes Ramesses' II. Turin

99. Amenophis III. Rosengranit. Brit. Museum

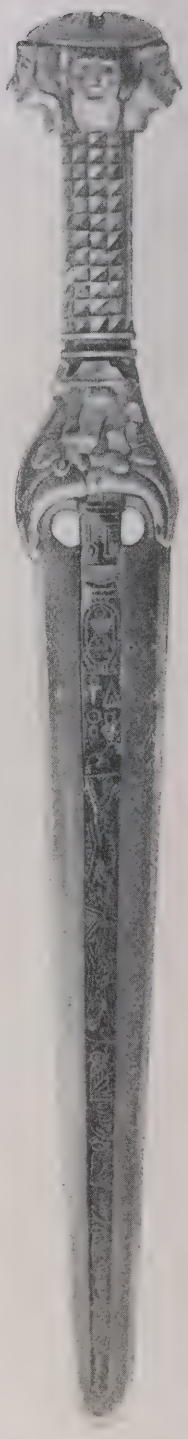
nicht vom rein plastischen Standpunkte aus beurteilt werden. Sie erscheinen mehr gebaut als gemeißelt; bei größerer Lebendigkeit in der Auffassung würden sie ihren Charakter als ewige Wächter einbüßen.

Auch in der Bildkunst des Neuen Reiches herrscht noch der alte Gegensatz zwischen der klassizistischen und der realistischen Kunstrichtung; diese macht sich außer in einigen plastischen Werken vor allem in der Malerei geltend. Obschon das halbe Jahrtausend, welches das Neue Reich umfaßt, gegenüber der früheren und den späteren Perioden einen gemeinsamen Kunstcharakter trägt, so ist die Kunst doch durchaus nicht erstarrt. Sie weist vielmehr eine Entwicklung auf, die dem zentralisierten Staat entsprechend wesentlich unter dem Einfluß der einzelnen Pharaonen steht, ja zum Teil deren ganz persönliches Gepräge trägt. Ihren Höhepunkt erreicht sie, ebenso wie die Architektur (S. 33), während der 18. Dynastie (1580 bis 1350). Zunächst herrschen in den offiziellen Bauten noch die Überlieferungen des Mittleren Reiches. Die ersten Herrscher der 18. Dynastie ahmen absichtlich den Stil der 12. Dynastie nach, und der Tempel von Dēr-el-Bahri (Abb. 96)

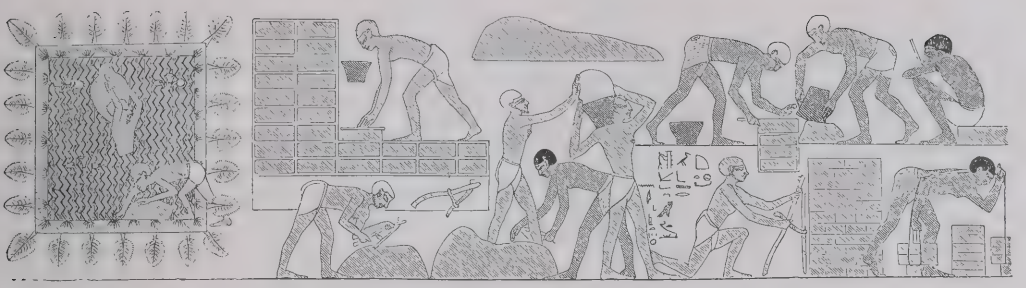
100. Amenophis III. Theben, jetzt Berlin

kann fast als Tempel des Mittleren Reiches gelten. Auch später noch mag man den Einfluß dieser »klassischen« Kunst in dem leisen Lächeln erkennen, das sich in den Köpfen des Mittleren Reiches mitunter hervorwagte und das manche Künstler noch immer hervorzuzaubern wissen (Abb. 98 bis 100; Kopf der Göttin Mut, früher Königin Teje genannt, in Kairo). Es wird aber bei den meisten Werken nichtssagend und stereotyp. Wie bei den Götterbildern die gehäuften Symbole, so hemmt überdies bei den Darstellungen der Könige die zeremonielle Tracht die feinere Durchbildung der Formen, so bewunderungswürdig auch die rein technische Steinmetzarbeit erscheint. Der Art sind beispielsweise Reliefs aus der Zeit Amenophis' III. (Abb. 100) und Sethos' I. (Abb. 112).

Indes die ägyptische Kunst war, namentlich im Ausdruck der Bewegung und im Ornament, wie die Funde bei der Leiche der Königin Aahotep (Abb. 101; um 1600) und im Grab des Moi-heri-pri unter Königin Hatschepsowet (um 1560) lehren, längst über jene Stilstufe des Mittleren Reiches hinausgewachsen. Die Bekanntschaft mit den Erzeugnissen der kretischen Kunst, die in der Zeit der Hyksoskönige begonnen hatte und dann durch das Volk der Keftiu (Kleinasiaten? Kreter?) in erster Linie vermittelt wurde, mag zur Befreiung der Kunst des ausgehenden Mittleren Reiches beigetragen haben, wozu kam, daß der neue Weltverkehr, die großen geschichtlichen Ereignisse, deren die Künstler des Neuen Reiches und ihre Auftraggeber Zeugen wurden, die ägyptische Kunst vor Aufgaben stellte, für die es keinen Anhalt in der Tradition gab: jedenfalls treffen wir auf lebensvolle Schilderungen der Vorgänge des täglichen Lebens (Abb. 102), in denen sich der Kunstsinn frei und nicht gehemmt von Kultusvorschriften und höfischen Rücksichten bewegt, ja es beginnt etwa mit Tuthmosis III. (1501 bis 1447) ein Umschwung, der unter seinen Nachfolgern Amenophis II., Tuthmosis IV. und Amenophis III. (1411—1375) die Richtung auf einen gesunden Naturalismus einschlägt. Diese vielversprechende Bewegung hätte der alternden Kunst einen neuen Aufschwung geben können, wäre sie nicht von Amenophis' III. Nachfolger Amenophis IV. (Chu-en-Aten, Echnaton, 1375—1357) zu einer förmlichen Kunstrevolution gesteigert worden. Der kühne Neuerer, der die alleinige Verehrung der Sonnenscheibe an die Stelle



101. Dolch der Aahotep

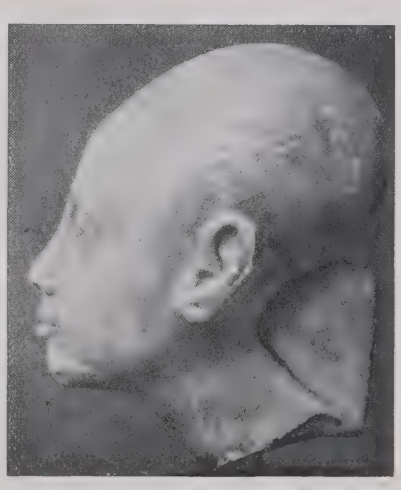


102. Maurer beim Bau einer Mauer des Amontempels. Theben. Grab des Rechmire. (Lepsius)

103. Amenophis IV. Kalkstein. El-Amarna. Louvre

des Kultus des Amon und der übrigen Götter setzte und seine Residenz von Theben, der Stadt des Amon, nach dem heutigen El-Amarna verlegte, huldigte einem weitgehenden Verismus (der von ihm gepriesenen »Wahrheit«), den er in die offizielle Kunst einführte. Die Bilder des Königs selbst geben seine unschönen Gesichtszüge und seine zur Fettleibigkeit neigende Gestalt ohne Idealisierung wieder (Abb. 103). Es scheint, daß des Königs Mutter Teje, eine Ägypterin niederen Standes, nicht ohne Anteil an den Reformen ihres Sohnes war. Ein in El-Amarna gefundenes Holzköpfchen (Abb. 104) stellt sie nach einer wahrscheinlichen Kombination dar: es ist ein wirkliches Porträt einer alten Frau, von einem vornehmen Realismus, der sich von jeder Übertreibung fern hält. Nicht minder vorzüglich tritt der Realismus in dem Köpfchen einer Prinzessin auf, das die kindliche Unbefangenheit entzückend zum Ausdruck bringt (Abb. 105). Im allgemeinen behielt die neue Kunst den überlieferten Formenschatz bei (nur daß der Gott, der »Allschöpfer«, als Naturkörper dargestellt ward, als Sonnenscheibe, deren stabförmige Strahlen in Hände auslaufen), aber der Charakter der offiziellen Darstellungen änderte sich doch stark: anstatt, wie früher, als unnahbarer Gott, erscheint der König jetzt als Mensch, im Kreise seiner Familie, beim Essen usw., so daß die alten feierlichen Szenen oft zu Genrebildern werden. Völlig neu ist z. B. die bewegte Haltung des Königspaares in einer bemalten Reliefskizze (Abb. 106). Läuft auch bei dieser Reaktion

104. Königin Teje. Holz. Smlg. James Simon



105. Tochter Amenophis' IV. Kalkstein. Berlin

106. Amenophis IV. und die Königin. El-Amarna. Berlin

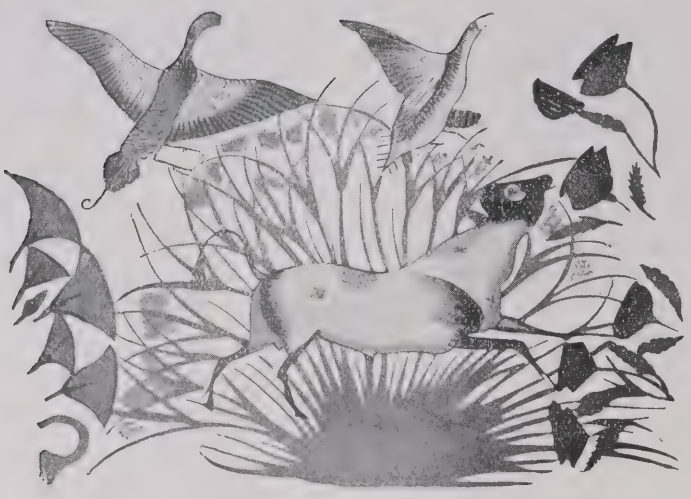
gegen die Überlieferung zu Gunsten der »Wahrheit« manche Übertreibung mit unter, so hat doch der neue Realismus auch viel Wertvolles geschaffen; Hände und Füße z. B. werden richtiger gezeichnet, und ein weiblicher Torso aus El-Amarna ist geradezu ein in der ägyptischen Kunst einzig dastehendes Meisterwerk (Abb. 107). Die deutschen Funde im Atelier des Bildhauers Tuthmosis in El-Amarna haben uns einen Blick auf den künstlerischen Betrieb jener Tage tun lassen, und zwar in die Werkstätte nicht eines Durchschnittskünstlers, sondern eines Mannes, dem es Ernst war mit der neuen Richtung. Seine in Abgüssen aufbewahrten Studien nach der Natur, auf Grund deren er dann fähig wurde, die lebenswahren Bilder des königlichen Hofes zu entwerfen, sind von einer bis dahin unerhörten Frische (Abb. 108). Allerdings sind solche Studien unmittelbar nach dem König nicht gefunden, und andererseits zeigen die Privatstatuen in den Gräbern sich von der neuen Kunst ganz unberührt. In der gesamten antiken Kunst bis hin zur Renaissance (mit ganz wenigen mittelalterlichen Ausnahmen) gibt es nichts, was diesen Porträtmasken sich zur Seite stellen läßt; um so bezeichnender für das Wesen des Ägypters ist es, daß diese wunderbare Blüte ohne Frucht blieb, daß die Mehrzahl der Zeitgenossen offenbar den ungeheuren Fortschritt, den dies Naturstudium bringen konnte, gar nicht ahnte. Auch unter den Wandgemälden der Gemächer eines Höflings Amenophis' IV. finden sich Bilder, nicht unwert der Masken, so das in Abb. 109 wiedergegebene Fragment, das zu einem größeren Bilde, dem königlichen Elternpaar im Kreis seiner Töchter, gehörte. Die Wiedergabe der Körperformen, insbesondere auch der Lippen, des Bauches und der Füße verdient alles Lob, aber Petries oft wiederholte Behauptung, der Maler habe zur Modellierung die Lichter mit Rauschgold aufgesetzt, hält sachkundiger Prüfung nicht Stand. Ungewöhnlich lebendig sind Tierszenen auf dem Gips-Estrich des Palastes von El-Amarna (Abb. 110) und ähnlichen Estrichen und bemalten Decken aus dem Palast Amenophis' III. (Abb. 111).

107. Torso einer Frauenstatuette. El-Amarna. Quarz. London, Petrie

108. Modell aus der Werkstatt des Tuthmosis

Gleich nach Amenophis' Tode ward die Rückkehr nach Theben und zum Kultus Amons angebahnt; Harmais, der erste König der 19. Dynastie (1350—1315), kehrte zu den alten festen Traditionen zurück, ohne daß jedoch alle Errungenschaften der Amenophiszeit verloren gingen. Im Gewandstil, in den Köpfen, auch in manchen Reliefs können wir bis auf Ramesses II. (1292 bis 1225; Abb. 98), ja bis zu Ramesses III. (1198—1167) die Nachwirkungen der Kunst der zweiten Hälfte der 18. Dynastie spüren; aber die naive Ursprünglichkeit blieb fortan verschwunden, das eigentliche Leben in der Kunst erlosch. Was sie an Innerlichkeit verlor, gewann sie indessen an technischem Geschick. Diese Fortschritte zeigen sich zumeist in Theben, wo man auf die jüngstvergangene Blütezeit neuägyptischer Kunst unter Amenophis III. zurückgriff, und in Memphis, wo vermutlich noch die Glanzleistungen des Alten Reiches nachwirkten. Die Reliefs im Tempel Sethos' I. (1313—1292) zu Abydos bezeichnen einen Höhepunkt technischer Leistung und weisen eine überaus zarte und feine Behandlung auf (Abb. 112). Besonders beliebt werden jetzt große Schlachtenbilder, nicht mehr so übersichtlich gruppiert wie die älteren Reliefs, aber lebendiger und eindrucksvoller in der Gesamtwirkung. Vor allem benutzen die Künstler der 19. Dynastie, vielleicht von mesopotamischen Vorbildern angeregt, die Landschaft zur Andeutung des Raumes und gelangen so allmählich zu einer Raumperspektive, die in dem Jagdbild Ramesses III. in Medine Habu und der Anordnung der plastischen Gruppen des Königs, der über den Leibern gefangener Barbaren steht (ebendaselbst), einen Höhepunkt erreicht, der leider auch der Endpunkt der Entwicklung geblieben ist. Meistens ist der Augenblick gewählt, wo der

109. Zwei Prinzessinnen zu Füßen der Eltern. Wandmalerei aus El-Amarna. Oxford



110. Vom Fußboden des Palastes in El-Amarna. (Petrie)

riesengroße Pharao auf seinem Streitwagen den flüchtigen Feind verfolgt (Abb. 113); aber auch den Verlauf einer Schlacht mit Hervorhebung einzelner Episoden schildern die Künstler der Ramessidenzeit. In dem großen Bilde der Schlacht von Kadesch, durch die Sethos' Sohn Ramesses II. (1292—1225) dem weiteren Vordringen der Chetiter ein Ziel setzte, ist neben dem Entscheidungskampf der Beginn der Schlacht mit allen Einzelheiten (Verhör der Spione, Überfall des ägyptischen Lagers) anschaulich gemacht. Selbst an die Darstellung einer Seeschlacht wagen sich die Künstler Ramesses' III. (1198—1167). Die Freiplastik der Ramessidenzeit leidet zwar unter dem Massenbetrieb, ist aber nicht ganz arm an Arbeiten, in denen die guten Überlieferungen der 18. Dynastie fortleben. Auch Gruppen, die wir aus den älteren Perioden nur vereinzelt kennen, kommen häufiger vor, z. B. Ramesses VI. (um 1140), wie er von seinem Kampflöwen begleitet einen Libyer am Schopfe packt (Abb. 114). Beliebt wird das Motiv der am Boden hockenden Figur, deren Anfänge bis in das Mittlere Reich zurückgehen.

Die Malerei hebt sich auch jetzt durch feine Zeichnung, und, trotz der scharf nebeneinandergesetzten ungebrochenen Töne, durch harmonische Farbenwirkung hervor. Die Wandflächen der Gräber sind meistens mit zeremoniösen Darstellungen angefüllt, bald in mehreren Reihen übereinander, bald einstreifig (Abb. 115); die Decken sind geschmackvoll mit bunten Matten- oder mit kunstvoll geflochtenen Spiral- und Pflanzenmustern bemalt. Den Wandgemälden verwandt sind die Malereien der sog. Totenbücher, die dem Verstorbenen ins Grab gelegt wurden, um ihm gleichsam als Reisepaß für das Jenseits zu dienen.

Zu den anmutigsten Erzeugnissen der Kunst des Neuen Reiches gehören die zum Teil dekorativ verwandten, aus Holz geschnitzten Figuren (Abb. 116), die in der Feinheit ihrer Ausführung und in der Eleganz ihrer schlanken Verhältnisse einen großen Reiz ausüben, dabei aber durch die Gleichmäßigkeit im Ausdruck der Gesichtszüge die innere Armut einer bloßen virtuosen Technik verraten. Nur auf einem Gebiete wirkt die realistische Kunstweise früherer Perioden nach, in der Darstellung

111. Von der Decke eines Saales im Palast Amenophis' III. Theben. (Tytus)

112. Sethos I. bringt das Bild der Wahrheit (Me) dar.
Relief im Tempel des Sethos in Abydos

114. Ramesses VI. mit seinem Schlachtlöwen schleppt einen libyschen Gefangenen.
Aus Karnak. Kairo

113. Aus Sethos' I. Krieg in Syrien. Karnak

115. Grabkammer des Sennofer. In Scheich Abd-el-Gurna. (Theben)

116. Holzstatuette der Nai. Louvre

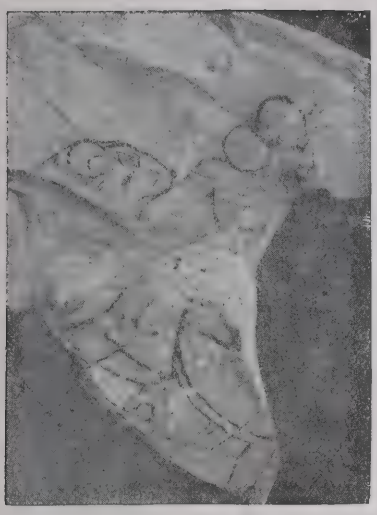
verschiedener Rassen, die jetzt, typenreicher als im Mittleren Reich, unvergleichlich scharf erfaßt werden; so hat ein Künstler der Amenophiszeit den Negertypus ausgezeichnet wiedergegeben (Abb. 117). Nicht minder charakteristisch ist ein fliehender Syrer, vom Löwen des Königs zerfleischt, in einer Skizze der Ramessidenzeit veranschaulicht (Abb. 118). Hier zeigt sich eine Hinneigung zur Karikatur, die auch sonst der ägyptischen Kunst nicht fremd ist

117. Negersklaven. Kalksteinrelief, vermutlich aus dem Grab König Harmais, Memphis

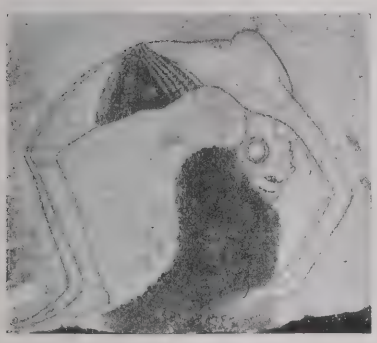
1. Gewebe aus der Zeit Amenophis' II (15. Jahrhundert). Kairo

2. Bruchstück eines bemalten Tongefäßes. Straßburg i. E. Universität

PROBEN ÄGYPTISCHEN KUNSTHANDWERKS



118. Des Königs Schlachtlöwe zerfleischt einen Syrer.
Skizze aus Bibān-el-Melūk



119. Eine Tänzerin.
Skizze eines Malers aus Theben (?).
Turin

(satirischer Tierbilderzyklus auf Papyrus zu Kairo, London, Turin). Zahlreich erhaltene Skizzen bezeugen die sichere Leichtigkeit, mit der die Maler in dieser Zeit zu entwerfen verstanden (Abb. 118. 119).

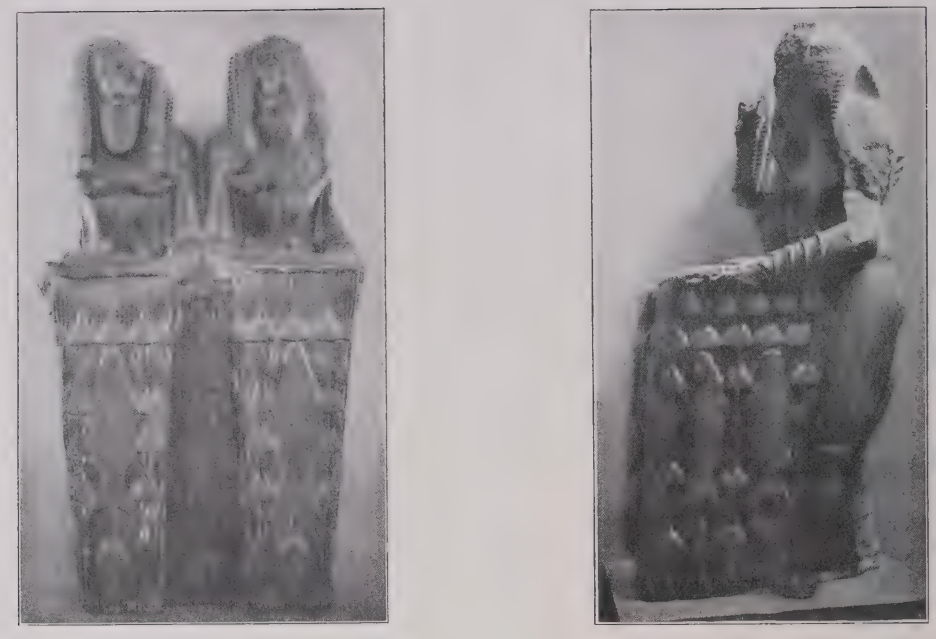
Nicht minder hat auf dem Gebiete des Kunstgewerbes der feine Geschmack und die reiche Erfindungsgabe der Künstler bis in die letzte Zeit hinein die schönsten Blüten gezeitigt. In reicher Auswahl hat sich hölzernes Toilettengerät von feinster Ausführung erhalten (Abb. 120. 121); geschmackvolle Trinkgefäße in Fayence ahmen Pflanzenformen nach (Abb. 122); Tongefäße von hübscher und zweckmäßiger Form werden mit bemalten Kränzen in stilisierter Wiedergabe geschmückt, entsprechend der Sitte, die Gefäße bei festlichen Anlässen zu bekränzen (Taf. II, 2); in Gold getriebene Gefäße dienen erhöhtem Luxus. Prunk-Äxtchen zeigen in durchbrochener Arbeit Tier- oder Menschenfiguren. Die Spiegelgriffe werden jetzt gern als Mädchenfiguren gestaltet, die zuweilen Vögel in der einen Hand halten. Auch die Weberei, von der wir Proben seit der ältesten Zeit haben, ward kunstgemäß geübt, wie ein um 1400 angefertigtes Linnengewebe (Taf. II, 1) beweist.

120. Hölzerner Zierlöffel. Louvre

122. Fayencebecher in Gestalt einer Nymphäenblüte.
Sammlung Mac Gregor

Die libysch-äthiopische Zeit (1090—663). Im allgemeinen setzen die über ganz Ägypten verteilten Bildwerke dieser Periode die Traditionen der Ramessidenzeit fort; das innere Leben ist noch mehr erstarrt, aber die äußere Anmut der Form tritt immer wieder zu Tage, namentlich auch in der Malerei. Bemalte Stelen und Särge gehören zum subtilsten, was ägyptische Maler überhaupt geschaffen, man kann sich an

121. Schwimmendes Mädchen, das eine entenförmige Schale trug. Holz



123. Die beiden Nile, aus Tanis. Kairo

Miniaturen erinnert fühlen. Schon in der ersten Hälfte der Periode treten archaistische Tendenzen im Anschluß an Bildwerke des Mittleren Reichs (die beiden Nile aus Tanis, fälschlich ehedem den Hyksos zugeschrieben, in Wahrheit aus der 21. Dynastie, 1090 bis 945, Abb. 123) und der frühen 18. Dynastie auf. Mit der Herrschaft der Äthiopen kommen diese Tendenzen voll zum Durchbruch, man greift nun auf das Mittlere und Alte Reich zurück. Hierher gehören auch einige zum Teil reich mit verschiedenen Metallen eingelegte Bronzen von oft ansehnlicher Größe (Abb. 124). Auch der Realismus ist nicht tot: in Köpfen wie dem des Menthuemhet (Abb. 125) lebt der Typus des alten Mannes aus dem Mittleren Reich und der 18. Dynastie wieder in neuer, sehr naturalistischer Form auf. Und der Hofbildhauer des Äthiopenkönigs Tearkos (688—663) entledigte sich seines Auftrags, den Neger in der Würde eines Pharao darzustellen, in bewunderungswürdiger Weise (Abb. 126).

Die Saitenzeit (663—332). Auch die Kultur der saitischen Zeit greift auf das Alte und das Mittlere Reich zurück. Als Grabtypen erscheinen Kammergräber mit ungeheuer tiefen Schächten, Felsgräber und jene im Mittleren Reiche ausgebildete Pyramidenform (Abb. 76). Restaurationen und Nachbildungen zerstörter oder beschädigter Werke der älteren Zeit sind häufig. Da Saïs im Delta lag, kam diese Tätigkeit besonders den Werken des Alten Reiches zu Gute, während Oberägypten vernachlässigt ward. Der altertümelnde Stil bemächtigt sich aller Schöpfungen, sowohl der Porträtköpfe (Abb. 127), wie der Reliefdarstellungen. Gerne geht ja eine künstlich archaisierende Richtung dem Ausleben einer Kunstperiode voran. Den größten Wert legt man auf das technische Können, die Glätte der Politur, die feinste Durchbildung des Einzelnen. Man bevorzugt durchaus kleinere, meist etwas unterlebensgroße Maßstäbe; man arbeitet am liebsten in dunklen bronzeähnlichen Materialien, und ein großer Teil der in unseren Museen verstreuten Götterbronzen wird wohl mit Recht dieser Zeit zugeschrieben. Gegen Ende der Saitenzeit, unter der Dynastie der Nektanebōs

124. Bronzestatuette der Takuschit mit in Gold und Silber eingelegten Figuren. Athen

125. Kopf des Menthuemhet, aus Karnak. Kairo

126. Kopf des äthiopischen Königs Tearkos, aus Karnak. Kairo

(379—343), lehnt sich die Kunst teilweise wieder an Vorbilder des Neuen Reichs an, teilweise schlägt sie schon die neuen Wege der Stilisierung ein, die wir als charakteristisch für die Ptolemäerzeit empfinden (Abb. 128).

Die bewußte Wiederaufnahme und Weiterführung alter Muster zeigt sich auch wenigstens an einem architektonischen Gliede, dem Kapitell. Während in der spätern ägyptischen Baukunst das in Stein ausgeführte Kapitell nur in seinen Hauptformen plastisch angelegt war, aller Einzelschmuck aber der Malerei überlassen blieb (vgl. Abb. 89, rechts), wird jetzt auch diese Einzelgliederung plastisch durchgeführt und dadurch der Bemalung eine viel wirksamere Grundlage bereitet. Dies sog. Ptolemäerkapitell, das die ganze spätere Architektur

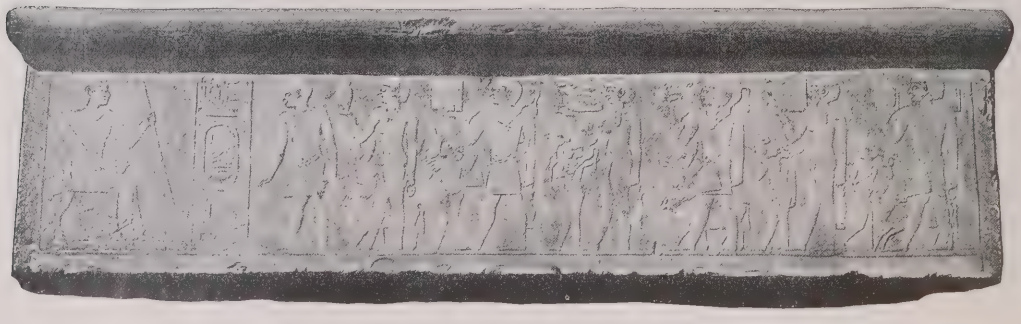
127. Psammetichos III., der letzte saitische König. Grüner Schiefer

Ägyptens beherrscht und zu ihrem Eindruck ganz wesentlich beiträgt, geht auf Typen des Neuen Reichs zurück, die in der Privatarchitektur und der Kleinkunst ausgebildet sind (Abb. 91. 92) und in der saitischen Periode feste Formen angenommen haben; in der großen Architektur ist es aber vor der Zeit der Nektanebōs nicht nach gewiesen, und der Einfluß des korinthischen Kapitells ist bei seiner monumentalen Ausgestaltung unbestreitbar.

In der Zeit der saitischen Herrscher, da Ägypten alt geworden, seine gealterte Kunst dem Verlöschen nahe war, traten Land und Kunst in den Gesichtskreis der noch jugendlichen Griechen. Einzelnes, wie den Typus der stehenden männlichen Figur, machten die ionischen Ansiedler in Naukratis sich zu eigen, und er wirkte auf die junge Bildkunst der Griechen ein. Ägypten selbst aber verfiel für zwei Jahrhunderte unter persischer Oberherrschaft (525—332) einem starken Niedergang; nur die letzten einheimischen Herrscher traten noch einmal als große Bauherren (Philä) in die Fußstapfen der alten Pharaonen. Wir werden der weiteren Entwicklung der ägyptischen Kunst bei Besprechung der Ptolemäerzeit wieder nähertreten.

2. Mesopotamien

Wie die ägyptische Kunst vom Nil, so nimmt die Kunst der Völker Mesopotamiens vom Euphrat und Tigris ihren Ausgang. In dem Tieflande war man auf die an der Luft getrockneten Ziegel angewiesen, Lehmmauern vertraten die Stelle von Steinmauern. Nur für die äußere Verkleidung der Mauern, für Brunnen und andere Wasserbauten kamen schon frühzeitig gebrannte Ziegel in Gebrauch. Die architektonischen Werke erhoben sich auf Terrassen; Rampentürme (Zikkurrat) wurden bei gottesdientlichen Anlagen verwendet (Abb. 143). Das schmucklose und zum Teil nicht wetterbeständige Material führte zu dem System der Wandverkleidung. Die Wände wurden im Inneren entweder nur mit Gips oder Asphalt über-



128. Dem Verstorbenen werden Gaben gebracht. Relief aus einem Grab, etwa 4. Jahrhundert. Sakkāra. Kairo

zogen, oder mit Steinplatten belegt, oder mit Mosaik, später mit farbigen Ziegeln geschmückt. Die Erinnerung an ursprünglich aufgehängte und ausgespannte Teppiche liegt bei den letzten beiden Dekorationsweisen nahe.

129. Altmesopotamischer gewölbter Kanal. Nippur

Die künstlerische Tätigkeit der Völker des Doppelstromlandes war lange Zeit nur aus sagenhaften Berichten bekannt, bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts französische und englische Forscher (zuerst Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln in der Gegend von Mossul unsere Kunde erhellt haben. Zunächst kam dieses neue Licht den Hauptstädten Assyriens zu Gute. Erst etwas später begannen die Forschungen in dem südlichen flachen Teile Mesopotamiens, dem alten Babylonien. Englische Forscher, Loftus und Taylor, lehrten die Trümmerstätten von Warka (Uruk, wo dann später die Deutschen die Arbeit wieder aufgenommen haben), Senkere (Larsam), El Mugheir (Ur), kennen. Die Nachgrabungen de Sarzecs eröffneten die uralte Ruinenstätte von Tello (dem alten Lagasch). Langjährige amerikanische Bemühungen galten dem »Beltempel« in Nuffar (Nippur); Banks hat in Bismaja (Adab), Scheil in Abu Habba (Sippara), Koldewey für die Deutsche Orientgesellschaft in Fara (Schuruppak) und Abu Hatab (Kisurra) gegraben. Für dieselbe Gesellschaft war bis tief in den Weltkrieg hinein Koldewey bemüht, Babylons Bauten aufzudecken und grub Andrae die Überreste der alten assyrischen Hauptstadt Assur (Kalat Schergāt) aus.

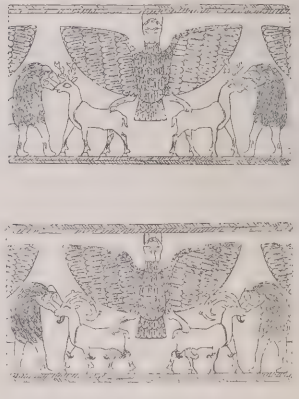
a) Babylonien

Sumer und Akkad. Die alte Bezeichnung des später nach Babylon benannten Landes Sinear lautete »Sumer und Akkad«; die im Süden ansässigen, wahrscheinlich aus einem Bergland eingewanderten Sumerer waren nicht semitisch, die nördlicheren, oder nach Norden verdrängten Akkadier semitisch. Die Sumerer machten in Urzeiten die tiefgelegene und beständigen Überschwemmungen ausgesetzte Ebene am unteren Laufe der beiden Ströme Euphrat und Tigris durch eine großartig durchgeführte Kanalisierung nebst zugehörigen Deichbauten zu großem Teil urbar. Unterirdische Kanäle mit wenig kunstgerecht im Keilschnitt aufgeführten Gewölben (Abb. 129) dienten zur Entwässerung von Städten und Palästen. Die ältesten erhaltenen Denkmäler, Statuen wie Reliefs, sind in Nippur und in Tello zum Vorschein gekommen. Sie zeigen sehr gedrungene Verhältnisse, die Statuen namentlich klobige Körper. Ein zottiger Schal bildet in der Regel das einzige Gewand, das beim Mann den Oberkörper frei läßt, bei der Frau ganz oder doch zur Hälfte bedeckt. Krieger und ihresgleichen lassen den Bart, oft auch das Haupthaar lang wachsen, die Priester scheren Haar und Bart. Der Versuch, nach diesen äußeren Kennzeichen auf den Denkmälern Semiten und Sumerer zu scheiden, ist nicht geglückt; seine Konsequenz wäre, daß alle sumerischen Götter Semiten wären. Die ältesten Reliefs wie der »Mann mit dem Wedelkopfschmuck« sind ganz flach, später werden die Figuren stärker herausgearbeitet. Im Gegensatz zu ihrer Seltenheit in der ägyptischen Kunst sind Vorderansichten, wenigstens für das Gesicht, ziemlich häufig, und merkwürdig gut gelingt von allem Anfang an die Darstellung der nackten männlichen Gestalt. Schon hier macht sich die Neigung zu athletischer Durchbildung des Körpers, zur Darstellung mehr der Muskeln und des Fleisches als des Knochenbaues geltend.

130. Relief des Fürsten Urnina. Tello

Die reifsten Werke der nacharchaischen Kunst sind die Statuen und Reliefs des Königs Urnina (etwa 3000), deren eines ihn und seine Kinder beim Bau eines Heiligtums zeigt (Abb. 130). Die Darstellung ist in zwei Streifen antithetisch geordnet, die Größe der Figuren paßt sich dem Raum an und durchbricht dabei das im allgemeinen auf dieser Kunststufe beobachtete Gesetz der Isokephalie. Einen entschiedenen Fortschritt bedeutet die sogenannte Geierstele, das Siegesdenkmal des Eannatum von Lagasch (um 2950), wo der Künstler zum erstenmal Massen (das anrückende Heer, die Gefangenen im Netz des Gottes, die Leichen in der Grube und auf dem Schlachtfeld) vorführt (Abb. 131). Nach den Geiern, welche die Glieder der erschlagenen Feinde in die Luft entführen, hat die auf den Breit- wie Schmalseiten mit Skulpturen bedeckte Stele ihren Namen. Die aus der Zeit Entemenas (um 2900) erhaltenen Steinreliefs und die prächtige Silbervase mit den gravierten Tierfriesen (Abb. 132) zeigen ein Streben nach Eleganz, das sogar nicht davor zurückscheut, das heilige Wappen von Lagasch, den löwenköpfigen Adler, der seine Fänge in den Rücken zweier Löwen schlägt, spielerisch umzubilden: die Löwen schnappen nach

131. Die eine Seite der Geierstele. Fürst Eannatum im Kampf. Tello



132. Fries einer Silbervase des Fürsten Entemena. Tello

133. Ziegenkopf. Kupfer. Früher in Philadelphia

ihrem Bezwinger, oder werden gar durch Hirsche und Steinböcke ersetzt. Die geplagten Tiere bilden in antithetischen Gruppen um den Bauch des Gefäßes eine Kette ohne Ende, indem die Löwen die Hirsche und Steinböcke in den Kopf beißen. Dabei offenbart sich der empfindlichste Mangel orientalischer Künstler: der Darstellung fehlt (ebenso wie den späteren Bildern vom Kampf des »Gilgamesch« mit Löwen und anderen Unholden auf den archaischen Zylindern) der innere Ernst. Häufig wirken die Szenen, namentlich seit der Mitte des dritten Jahrtausends, wie Vorführungen aus dem Zirkus. Innerliche Kraft und Auffassung lassen selbst die vielbewunderten kupfernen Tierköpfe aus Tello (ein Stier) und Nippur (?) (eine Ziege, Abb. 133) vermissen; bei der Statuette Lupads von Umma, die etwa der Zeit Eannatums angehören mag, ist der Kopf mit der vorstehenden Nase, den glotzend aufgerissenen Augen immerhin viel besser als der formlose Körperklumpen, aus dem nur die auf der Brust gefalteten Hände auftauchen (Abb. 134). Und dabei bedecken, nach der abscheulichen mesopotamischen Gewohnheit, Inschriften den ganzen Körper.

134. Statuette des Lupad von Umma

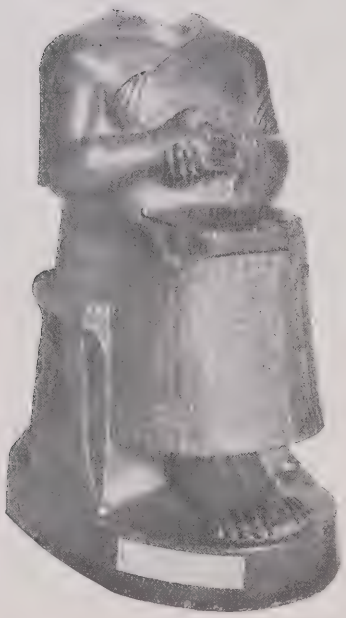
Gewaltig ist der Fortschritt, den diesen Arbeiten gegenüber die Leistungen der Dynastie von Akkad bedeuten: schon die Statue Manischtusus (um 2700) zeigt naturwahrere Auffassung des Kopfes wie des Körpers; die zum Teil lange bekannten Zylinder der Zeit weisen gleich glänzende Technik, Formenwiedergabe und Komposition auf. Daß sie sich auf einfache Vorgänge, wie den Kampf des Helden mit dem Löwen (Abb. 135), die Tränkung des heiligen Stiers, das Gebet zur Gottheit, einen Auszug (Abb. 136) beschränken, gereicht ihnen nicht zum Vorwurf; denn die Bruchstücke einiger Stelen mit Kampfesdarstellungen beweisen, daß diese Künstler auch verwickeltere Vorgänge darstellen konnten, wenn es in ihrer Absicht lag: die Siegelschneider streben über die unübersichtliche Fülle der Zylinder Lugalandas (um 2820) hinaus zu klarer Darstellung. Auch in der Wiedergabe des menschlichen wie des tierischen Körpers, der Muskulatur an Armen und Beinen sind die Künstler dieser Zeit ihren Vorgängern überlegen. Man darf von einer einheitlichen Entwicklung, von einem deutlich verfolgbaren Ansteigen reden. Und die über ganz Mesopotamien verstreuten Funde genügen eben,

135. 136. Siegelzylinder der Zeit der Könige von Akkad, abgerollt

137. Siegesstele Naram-Sins, aus Susa. Louvre

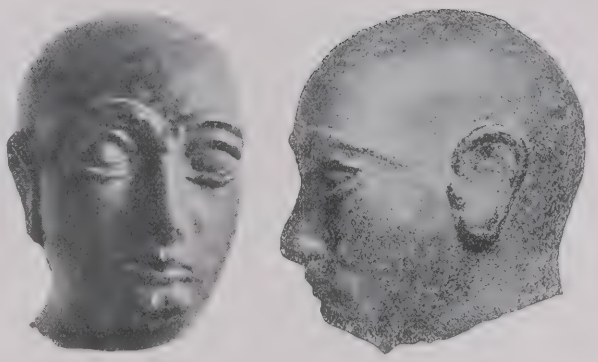
um die Einheitlichkeit der Entwicklung ohne bemerkenswerte lokale Unterschiede darzutun. Freilich haben wir es hie und da mit einzelnen überragenden Künstlerpersönlichkeiten zu tun, wie dem Schöpfer der Siegesstele Naram-Sins, die später aus Sippara nach Susa verschleppt worden ist (Abb. 137). Naram-Sin und die Seinen haben die Lulubi bis hoch ins Gebirge verfolgt, wo über dem jähen Gipfel Sonne und Mond thronen. Einige der Feinde sind tot und stürzen die steilen, bewaldeten Hänge herab; einer sinkt zu Füßen des Herrschers nieder, andere flehen um Gnade. Der ganze geschichtliche Vorgang ist symbolisch erfaßt: riesengroß überragt alle die Gestalt des Königs, jeder seiner Mannen, jeder der Feinde vertritt Scharen, nicht ein individueller Moment der Schlacht, wie die Tötung des Königs von Kisch auf der Geierstele oder wie in den ägyptischen Kampfbildern (Abb. 113), sondern der Kampf mit den Lulubi, die im Gebirge wohnen, schlechthin ist dargestellt; die Landschaft gliedert und belebt das Ganze. Mit einem Blick kann's der Beschauer übersehen und seiner Phantasie bleibt genügend Spielraum. Demgegenüber haben einzelne Unvollkommenheiten der Zeichnung kaum eine Bedeutung. Von der Rundplastik der späteren Dynastie von Akkad geben die prächtigen liegenden Mann-Stiere im Louvre — einer mit reichen farbigen Einlagen — einen vorteilhaften Begriff.

Auf solcher Höhe hat sich die altmesopotamische Kunst nicht gehalten: die Zeiten der Dynastien von Uruk und Ur bedeuten ein langsames Absteigen, bei den Zylindern einesteils eine merkwürdige Verarmung, andernteils das Eindringen mannigfacher mythologischer Stoffe, deren Wiedergabe die Kraft der Künstler übersteigt. Auch die Anfänge einer archaisierenden Richtung, die dann mit der Dynastie von Babylon (seit 2225) kräftiger einsetzt, spürt man. In die Periode kurz vor der Dynastie von Ur (um 2500) fällt Gudea, dessen zahlreiche Sitz- und Standbilder in Lagasch zu Tage kamen (Abb. 138. 140). Der



138. Sitzbild des Gudea. Tello

139. Kopf des Gudea. Tello

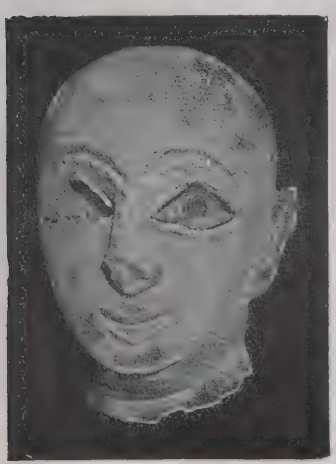


140. Kopf etwa der Zeit des Gudea. Berlin

lebendige Kopf trägt meist einen Turban, der vor der Dynastie von Akkad nicht vorkommt. Beine und Hände sind ganz gut aufgefaßt, am Gewand wird der Faltenwurf naturalistisch wiedergegeben, aber die allgemeinen Verhältnisse bleiben auch jetzt noch unglücklich, der Kopf sitzt fast ohne Hals auf den breiten Schultern. Eine Anzahl kahler Köpfe, wie Abb. 140 und der in Nippur gefundene (Abb. 141), lassen die allmähliche Entstehung dieses Stils in der Zeit zwischen Naram-Sin und Gudea erkennen, manche dürften jünger als Gudea sein. Für jünger darf auch ein entzückendes Relief von altgriechischer Anmut aus Tello gelten, das die Göttin Ningul darstellt, und die nicht weniger anmutige, nur im oberen Teil erhaltene Frauenstatuette aus Tello (Abb. 142). Hier walten schon die schlankeren Verhältnisse vor, die wir bis in die Kassitenzeit (vgl. unten S. 60) hinab verfolgen können. Ein wichtiger Fortschritt der Gudeazeit, der z. B. auf einem Berliner Relief hervortritt, ist die Darstellung des Auges im Profil. Merkwürdigerweise geht diese Errungenschaft in der Kassitenzeit wieder verloren.

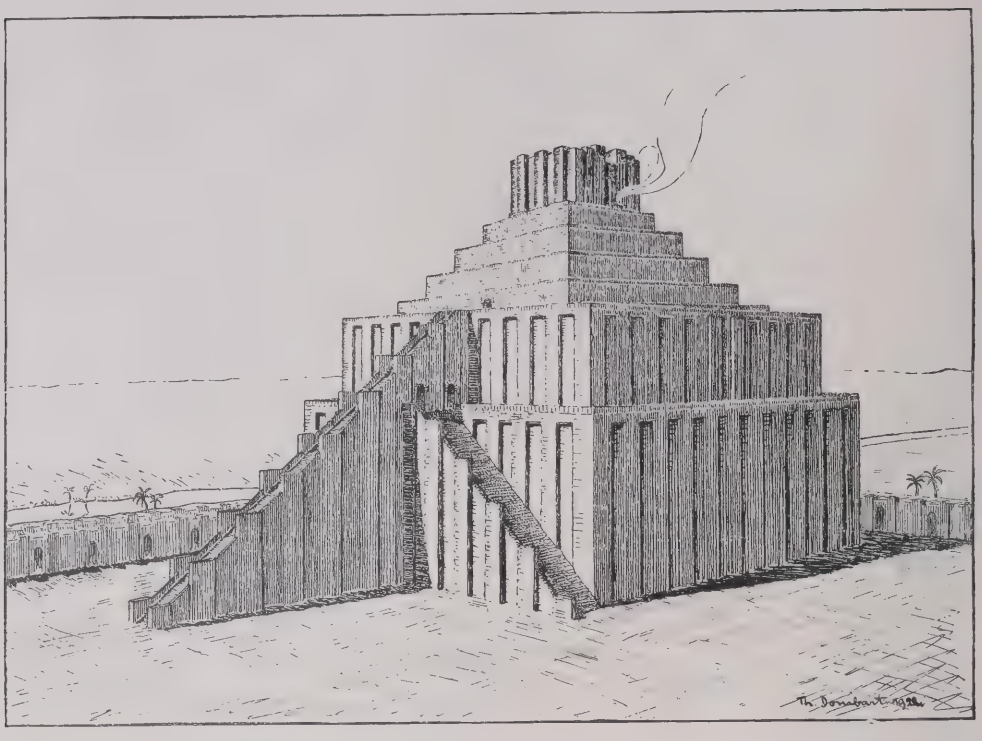
In die Zeit der Könige von Ur gehören mehrere Kupferfiguren: so ein Stier gedrungenen Körpers, der mächtig den Kopf hebt; die Frau, die mit beiden Armen einen Korb auf dem Kopf trägt, dabei aber — ein naturalistischer Zug — ein Kissen untergeschoben hat. Lebendige Naturerfassung verrät auch noch die Hundefigur des Königs Samuilu, eine der reizvollsten Schöpfungen dieser Kunst, der nur die alte Größe versagt scheint.

Der Hauptsitz der in Nordbabylonien residierenden Herrscher war Akkad. Etwas später trat die Stadt Ur (El Mugheir) in den Vordergrund, von wo Abraham ausgezogen sein soll, der Sitz baulustiger Fürsten, noch später Babylon (Hille). Südöstlich davon lag Nippur (Nuffar), das ein großes Heiligtum des Hauptgottes Enlil, den bedeutendsten Sitz seines Kultus, umschloß. Noch heute ragen etwa 30 m hoch die Schuttmassen des großen Tempelturms (Zikkurrat) empor. Der berühmte babylonische Turm (im Heiligtum Marduks), den erst Xerxes zerstörte, erhob sich nach der wahrscheinlichen Rekonstruktion (Abb. 143; vgl. auch 150) über einem hohen, mittels gerade ansteigender Freitreppe erreichbaren Unterbau und trug oben einen Tempel. Dergleichen »Türme« bildeten bald überall in Babylonien einen Hauptteil der Heiligtümer. Zu diesem führten schräg ansteigende Rampen rings um den sich allmählich verjüngenden Turm bis

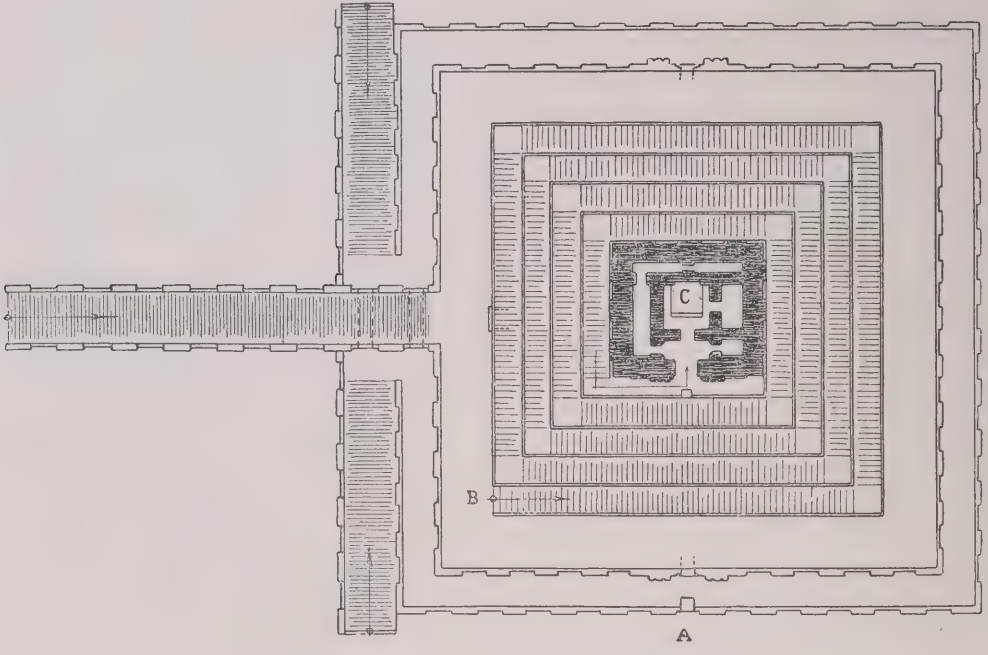


141. Kopf der Zeit vor Gudea. »Sumerer«, aus Nippur

142. Oberer Teil einer Mädchenstatuette, aus Tello. Louvre

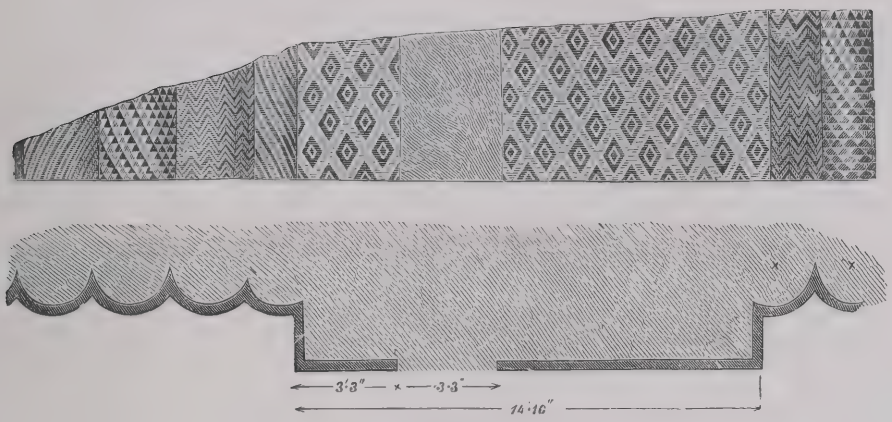


143a. Der Babylonische Turm. Herstellung von Th. Dombart (Bildarchiv 428)



143b. Der Babylonische Turm. Grundriß von Th. Dombart (Bildarchiv 248)

A. Altar. B. Rampenanfang. C. Thron



144. Bekleidung und Grundriß der Wand eines Palastes zu Warka in Südmesopotamien. (Loftus)

zur oberen Plattform, die wohl auch zur Beobachtung der Gestirne diente. In Nippur wird neben dem hier im Grundriß nicht quadraten, sondern oblongen Turm innerhalb des ummauerten Hofes das niedrige Haus des Gottes angenommen, das für Kulthandlungen und zur Aufnahme von Weihegaben bestimmt gewesen sei; ein großes Tor bildete den Zugang zu jenem Hofe aus einem ebenfalls ummauerten Vorhofe, der kleinere Heiligtümer umfaßte. Alle Mauern bestanden aus Lehmziegeln. In Sippara fand Scheil ein rechteckiges, in sechs Räume geteiltes Gebäude mit schmalerer, an die Seite geschobener Vorhalle. Er hält es für eine Schule. Die zahlreichen, aus Lehmziegeln errichteten Wohnhäuser von guter Erhaltung sind leider nicht beschrieben. Die Stadt selbst lag auf einer 6—10 m hohen künstlichen Terrasse.

Von den Profanbauten ist so gut wie nichts aufgenommen. Die Säule fand nur in sakraler Bedeutung Verwendung und wurde dann mühsam aus einzelnen Ziegeln, die wie ein Kreissektor zugeschnitten sind, zusammengesetzt: die Sumerer hatten in ihrer Bergheimat offenbar die Säulenstütze gekannt, sie aber in den Niederungen des Euphrat als Bauglied aufgegeben. Der Hauptraum erstreckt sich nicht in die Tiefe, sondern ist quer gelagert und hat seine Eingänge an den Langseiten. Als architektonischer Schmuck diente bisweilen Mosaik; das in Warka gefundene Wandstück (Abb. 144), dicht aneinander gereihte Halbzylinder zu beiden Seiten eines vorspringenden Mauerpfeilers, belehrt uns sowohl über das technische Verfahren (die einzelnen Mosaikteile bestehen aus langen, in den Lehm gedrückten Tonkegeln), wie über die teppichartige Wirkung.

145. Hammurapi. Kalksteinrelief im Britischen Museum

Babylonien. Seit Hammurapi im 20. Jahrhundert ganz Babylonien zum erstenmal unter seinem Zepter vereinigte und seine Fürsorge ebenso dem ausgedehnten Kanalnetz wie großartigen Bauten zuwandte, trat Babylon (Babil), an beiden Seiten des Euphrat gelegen, als Hauptstadt des Landes hervor. Ein Relief des Britischen Museums (Abb. 145) zeigt die energischen Züge des mächtigen Herrschers ohne alle Verschönerung; der lange Bart hängt in natürlichem Fluß herab, hat aber im Gegensatz zu dem Naram-Sins im

146. Urkundenstein des Marduk-baliddin von Babylon. 714 v. Chr. Berlin

oberen Teil schon wagerechte Teilung. Auch die Rundplastik der Zeit bringt es zu ehrenwerten, aber nicht bedeutenden Schöpfungen. Das altbabylonische Reich verfiel seit seiner Eroberung durch die Kassiten (Kossäer, um 1760). Die Kunst dieser Zeit ist noch wenig erforscht; nur so viel erkennen wir an den Siegelzylindern und den Reliefs der Grenzsteine, daß in die anfängliche archaistische Leere und Formenarmut ein kräftiger Naturalismus eindringt, der namentlich in einzelnen Tierbildern und in Bronze- und Elfenbeinstatuen von Königinnen (in Susa gefunden) hervortritt. Wir sehen hier den späteren assyrischen Stil entstehen. Auch die assyrische Tracht, die reich mit Figuren geschmückten Stoffe, tauchen schon auf. Einen babylonischen Grenzstein des Königs Marduk-nadinachi (um 1100) hat man mit Recht das älteste Denkmal assyrischen Stils genannt. In der Kassitenzeit wachsen den heiligen Tieren die Flügel, erscheint das Bild des Greifen, dessen Vorläufer der Drache des fremden, von Gudea eingeführten Gottes Ningischzida ist, finden wir die ersten sicheren Darstellungen des »heiligen Baumes« (Abb. 173). Viele Einflüsse scheinen nach dem Westen zu weisen, nach Kleinasien und Syrien, woher wahrscheinlich auch das vor der Zeit der Dynastie von Babylon nicht nachweisbare Bild der »nackten Göttin« kam. Auf einem der älteren kassitischen Grenzsteine, der in Susa gefunden ist, sind Männer dargestellt, die den ältesten chetitischen Darstellungen gleichen. Kurz, so dunkel hier noch alles ist, die Bedeutung der Kassitenzeit für die Geschichte der mesopotamischen Kunst kann nicht bezweifelt werden. Den Einfluß der seit dem Beginn des ersten Jahrtausends mächtig aufblühenden assyrischen Kunst hat auch die babylonische erfahren, wie der Urkundenstein des Königs Marduk-baliddin vom Jahr 714 zeigt (Abb. 146).

Die letzte Kunstblüte Babylons knüpft sich an die chaldäischen Könige, vor allem an Nebukadnezar II. (604—561). Die Zeugnisse seiner Bautätigkeit treten jetzt durch die deutschen Ausgrabungen zu Tage, die seine auf hoher Terrasse emporgebaute Burg (El Kasr) mit Hof und Saal, mit Gängen und Zimmern aufdeckten, die riesigen Stadtmauern und die Kais mit den Anlegeplätzen für die Schiffe; man fand auch eine gepflasterte Prozessionsstraße zum Marduktempel Esagila (?) mit seiner Zikkurrat (vgl. Abb. 143) und den gemächerreichen Tempel der Ninmach. Von den Seitenmauern der Prozessionsstraße stammt ein Zug kräftig gezeichneter

147. Drache. Relief aus bunten Kacheln. Berlin. (Andrae)

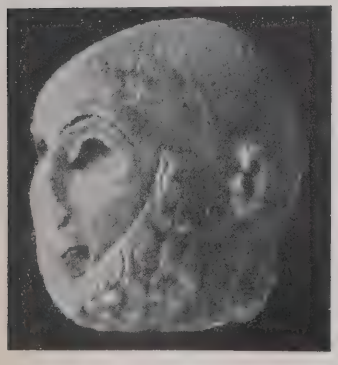
DER LÖWE VON BABYLON

Relief aus glasierten Ziegeln von der Prozessions-Straße zum Marduk-Tempel

Drachen (Abb. 147) und Löwen in glasierten Ziegeln, in leichtem Relief, bald weiß mit gelber, bald gelb mit grüner (ehemals roter?) Mähne auf blauem Grunde (Taf. III); sie stehen den ninivitischen Löwen mindestens nicht nach. Die gleiche Technik, nur ohne Relief, wie sie auch in Assyrien beliebt ist, mit noch reicheren Farben, herrschte in der Bekleidung des großen Saales der Burg (Abb. 148). Auf den dunkelblauen Wänden der Fassade reiht sich ein gelber Pfeiler oder Stab an den anderen. Aus ihrem oberen Ende entwickeln sich hellblaue irisartige Blüten, zwei übereinander, mit einer Art Palmette im Kelch. Ein ägyptisches Motiv (Abb. 92) ist hier zum oberen freien Abschluß verwendet worden, ähnlich wie es in Kypros an wirklichen Kapitellen (Abb. 202) erscheint; die Verdoppelung der Volute begegnet wiederum in Assyrien (Abb. 154). Geschwungene Stengel mit Lotosblüten verbinden die Volutenpaare. Im oberen Wandteile zieht sich ein Fries von gegenständigen weißen Palmetten hin. Es handelt sich in allem nicht um eine nachgeahmte wirkliche Architektur, sondern um eine mit architektonischen Motiven spielende Flächendekoration. Dem entspricht der weiße Randstreifen, der alle Formen umzieht und eine willkommene Scheidung der Farbentöne bewirkt.

148. Wanddekoration aus bunten Kacheln. Babylon. (Andrae)

Nicht gar lange nach dieser stattlichen Leistung der chaldäischen Kunst verlor Babylon seine Selbständigkeit; 538 ward es von den Persern erobert.



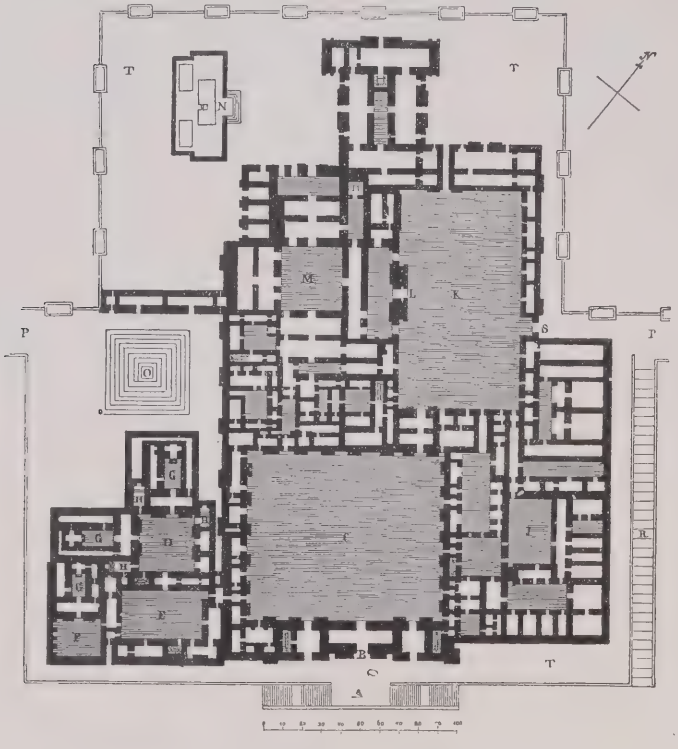
149. Kopf einer Männerstatue aus Assur (um 2500)

b) Assyrien

Die deutschen Ausgrabungen in Assur (Kalāt-Schergāt), der alten Hauptstadt Assyriens, haben begonnen, uns einen Blick in das zweite, ja in das dritte Jahrtausend der assyrischen Kunst zu eröffnen. Reiche Proben der jüngeren assyrischen Kunst wurden am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Mossul gefunden. Sie werden nach den Fundorten Nimrud (Kalach), Chorsabad (Dūr-Sarrukin) und Kujundschik (Ninive) benannt. Es sind nur die letzten Wellen eines alten Kulturstromes. Die soeben S. 60 angeführten Tatsachen, die literarische Überlieferung, die Abdrücke assyrischer Zylinder auf kappadokischen Urkunden des dritten Jahrtausends lassen eine Kunst seit etwa 2500 erschließen; die ältesten bisher nachweisbaren, wohl

150. Rampentempel mit Park
auf einem Relief aus Kujundschik. (Layard)

ebenfalls um 2500 zu datierenden Skulpturen zeigen deutlich den Einfluß der altmesopotamischen Kunst; sie ahmen die sog. sumerischen Kunstwerke in ungeschickter Weise nach; bei kurzgeschorenem Haar zeigt einer der in Assur gefundenen Köpfe einen dichten gekräuselten Bart, die Oberlippe ist glatt rasiert (Abb. 149). Dann fehlen Rundskulpturen wohl bis in die Zeit Tiglathpilesers I. (um 1100) und erst unter dem Begründer des ersten assyrischen Weltreichs, dem kriegerischen Asurnazirpal (885—860), dem Erbauer des Nordwestpalastes von Nimrud (wohin schon früher die Residenz von Assur verlegt worden war), und seinem Sohne Salmanassar (860—825), der den Zentralpalast erbaute, werden die Zeugnisse ergiebiger. Während der Regierung Sargons (722—705), des Gründers von Chorsabad, und seines Sohnes Sennaherib (705—681), des Erbauers des Südpalastes in Kujundschik, nahm die Kunst einen neuen Aufschwung. Eine eigene Art von Nachblüte erlebte sie unter Asurbanipal (Sardanapal, 668—626), der das Werk seines Großvaters Sennaherib in Kujundschik durch Erbauung des Nordpalastes vollendete. Der Fall Ninives (606) durch die Meder machte der assyrischen Kunstblüte ein Ende.



151. Sargons Palast in Chorsabad. (Place)

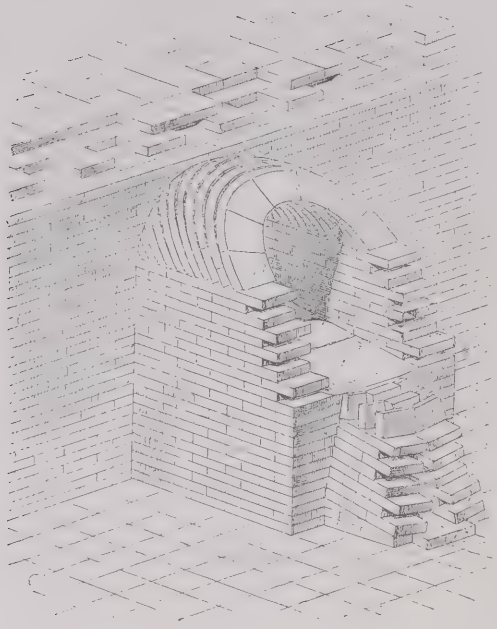
Baukunst. In Assur sind die Fundamente eines bis um 1100 zurückgehenden Doppeltempels des Himmelsgottes Anu und seines Sohnes Adad aufgedeckt worden. Ein großer Hof war vorn und an den Seiten von sehr dicken Mauern mit allerlei Innenräumen eingefaßt; im Hintergrunde lagen nebeneinander die beiden Tempel, von denen jeder einen (leicht geteilten) querliegenden Vorraum enthielt, und dahinter (im Gegensatz gegen babylonische Tempel, S. 59) ein in die Tiefe sich erstreckendes Langhaus, das mit einer tiefen Nische abschloß; beim Neubau des Tempels durch Salmanassar (860 bis 825) trat an die Stelle der Nische ein eigenes Hintergemach. Die Ähnlichkeit der

152. Der Eingang des Palastes des Sargon zu Chorsabad. (Vgl. Abb. 151, L.) Ergänzung von Place

Anlage mit dem Salomonischen Tempel (Abb. 196) leuchtet ein; das Langhaus statt der babylonischen Quercella stellt einen bedeutenden künstlerischen Fortschritt dar, der aber wohl auf fremde, kleinasiatische Anregungen zurückgeht. Die große Anlage wird vervollständigt durch zwei Zikkurrats (Rampentürme, Abb. 150, vgl. 143), je eine im unmittelbaren Anschluß an jeden Tempel. Hiernach hat sich auch die bisher als Harem geltende Südecke des Palastes von Chorsabad (Abb. 151) als eine Gruppe dreier Tempel (G) mit ihren Höfen (DEF) erkennen lassen; alle drei haben eine gemeinsame, wie gewöhnlich ganz isolierte Zikkurrat (O), die ursprünglich etwa 45 m hoch und mit verschiedenfarbigen glasierten Ziegeln bekleidet war.

Unter den Profanbauten sind am wichtigsten die zahlreichen Palastruinen. Die fast ganz aus Lehmziegeln (vereinzelt auch aus gebrannten Ziegeln) aufgeführten Riesenbauten sind freilich nur in ihren untersten Teilen erhalten, die der Schutt der oberen Teile bedeckte und schützte; lange Reihen von Steinreliefs verkleideten die Wände im Inneren und sind oftmals zugleich mit den Mauerresten noch vorhanden. Die Paläste, zu denen diese aufgefundenen Alabasterplatten, die glasierten Ziegel, Mosaik- und Friesmalereien gehörten, sind durch verschiedene Ursachen untergegangen, durch das wenig widerstandsfähige Material, vollends bei unterlassener Ausbesserung, durch den zerstörenden Salzgehalt des Lehmbodens, auch wohl durch Feuer. So ward das Erdwerk größtenteils zu Staub oder formlosem Schutt, die Holzteile zu Kohlen, die aus Steinplatten bestehende Wandbekleidung aber blieb meistens an derselben Stelle, wo sie gestanden hatte, stehen oder liegen. Mit ihrer und der übrig gebliebenen Mauerreste Hilfe ist es möglich geworden, wenigstens den Grundriß der assyrischen Palastbauten zu zeichnen.

Im allgemeinen zeigen die assyrischen Paläste durch drei Jahrhunderte die gleiche Form und Gliederung, wenn auch ihre Ausdehnung sehr verschieden ist. Sie erhoben sich auf ummauerten Terrassen aus Lehmziegeln, die mit einer Brüstungsmauer und einem krönenden, wie in Ägypten aus Hohlkehle und vorspringender Platte bestehenden Gesims abschlossen. Als Mittelpunkte diente eine Anzahl von Höfen, um die sich größere und kleinere Zimmer, sowie zahlreiche Gänge von verhältnismäßig geringer Breite ordneten. Die Paläste werden in den Inschriften als hoch bezeichnet, jedoch hat sich noch nirgend sicherer Anhalt zur Annahme einer mehrstöckigen Anlage ergeben. Legen wir den Plan von Sargons Palast in Chorsabad (Abb. 151) zu Grunde, so unterscheidet man leicht drei gesonderte Teile. Auf einer Freitreppe A gelangt man durch drei große, reichgeschmückte Portale B in den quadraten Haupt-

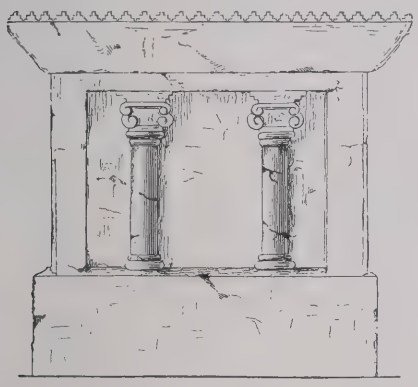


153. Gewölbter Abzugskanal in Chorsabad (Chipiez nach Place)

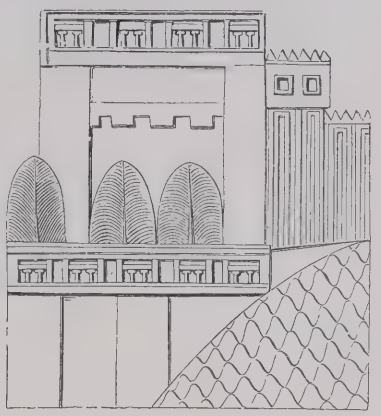
hof C, der die Verbindung zwischen den drei Abteilungen herstellt. Nordwestlich davon liegt der Hauptpalast mit dem oblongen Hofe K, der auch durch den besonderen Eingang S zugänglich ist. Das Prachtportal L (Abb. 152) führt zu den Staatssälen, die sich um den Hof M lagern, während daneben kleinere Räume dem König als Wohnung dienten. An der Ostecke des Palastes sind die zahlreichen Wirtschaftsräume untergebracht (J). Die Südecke wird von der oben besprochenen Tempelgruppe (D—H) mit ihrer Zikkurrat (O) eingenommen. Von dem abgesonderten fremdartigen Gebäude N an der Westecke wird unten (Abb. 155) die Rede sein. Von dergleichen Königspalästen waren natürlich die Häuser des Volkes, wohl auch die Sommerwohnungen der Fürsten, sehr verschieden. Holzgerüste und Zelte, mit dunkeln Tierhäuten bedeckt, kehren auf den Abbildungen häufig wieder, eine erwünschte Abwechselung von den eintönigen Mauermassen der Kolossalpaläste, die nur durch die Portale und gelegentliche Gliederung der Mauer in senkrechte Streifen (Abb. 157. 163) einen leisen Wechsel in die hohen geschlossenen Außenmauern brachten. Dabei muß man sich freilich die Paläste von reichen Parks umgeben denken, die bei den Assyrern ebenso beliebt waren wie die Ziergärten bei den Ägyptern; die regelmäßige Anlage eines solchen Gartens ist in Assur bei einem für Festfeiern bestimmten Bau zu Tage getreten.

Säulen. Die auffälligste Erscheinung bei dem älteren assyrischen Palastbau ist, daß er, soweit wir bis jetzt sehen, die Säule nicht verwendet, die in der Baukunst Ägyptens, das sich immer mehr als die eigentliche Heimat dieser Architekturform herausstellt, eine so große Rolle spielt; in Assur haben sich allerdings Stücke von Basaltsäulen, spätestens aus dem 11. Jahrhundert, aber von ungewisser Verwendung, gefunden. Hier schließt sich an den sechzehnseitigen Schaft das Kapitell an: über einem plumpen Wulste ein Kelch von dem Profil einer aufbrechenden Wasserrose, wie er auch später in Assyrien sich findet. Der Typus dürfte, vielleicht durch kleinasiatisch-syrische (nicht chetitische!) Vermittlung, aus ägyptischen Vorbildern abgeleitet sein. Auf der sog. Sonnentafel von Sippara (um 870) erscheint eine leichte Säule als Stütze eines Baldachins, der auf ein Original des 11. Jahrhunderts zurückgeht. Aber Säulenhallen und Säulensäle scheinen ursprünglich der assyrischen Architektur zu fehlen. Die Bedeckung der Räume erfolgte durch Zederbalken mit einer Lehmschicht darüber. Tonnengewölbe, im Keilschnitt ausgeführt, wurden, soviel wir wissen, nur bei Gräbern (Assur, Sippara) und bei Wasserableitungen angewandt, wo wir auch schwierigeren Arten der Wölbung begegnen (Abb. 153). Auch die Tore wurden gern im Rundbogen geschlossen (Abb. 152). Wenn sich dagegen kleinere Gebäude in Abbildungen mit steilen Kuppeln bedeckt finden, so waren diese wohl aus ungebrannten Lehmziegeln hergestellt. Mit der geringen Festigkeit dieses durchweg angewandten Materials hängt auch die große Dicke der Mauern zusammen, die sich freilich auch in dem Klima mit rasch wechselnden Temperaturen empfahl.

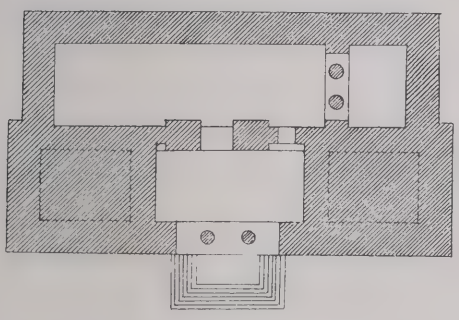
Erst in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, im neuassyrischen Reiche, das mit Tiglathpileser III. (745—727) beginnt, lernten die Assyrer eine besondere architektonische Verwendung der Säule von ihren westlichen Nachbarn, den »Chatti« oder Chetitern (unten S. 74ff.) kennen; vom Westen bezogen sie auch einen großen Teil ihrer Bauhölzer. Zunächst tritt die Säule als Teil des »Bīt-Chilani« (Säulenhaus) auf, eines, wie die Assyrer hervorheben, den Chetitern entlehnten Bauteiles, dessen auszeichnendes Merkmal eine offene Halle mit Säulen war. Ein solches Bīt-Chilani erscheint in einfachster Weise (Abb. 154) in Chorsabad (Abb. 151, N); die Halle, von zwei festen Flügeln umgeben, bildet den Eingang zu einem



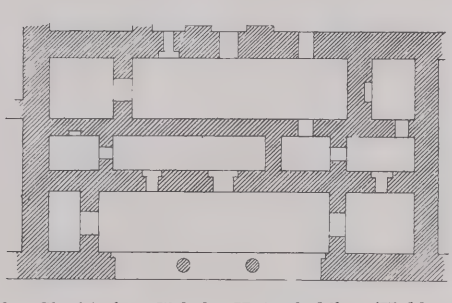
154. Gebäude mit Säulen auf einem Relief aus Chorsabad. (Botta)



157. Assyrisches Gebäude mit Säulenstellungen (?). Relief aus Kujundschik. (Layard)

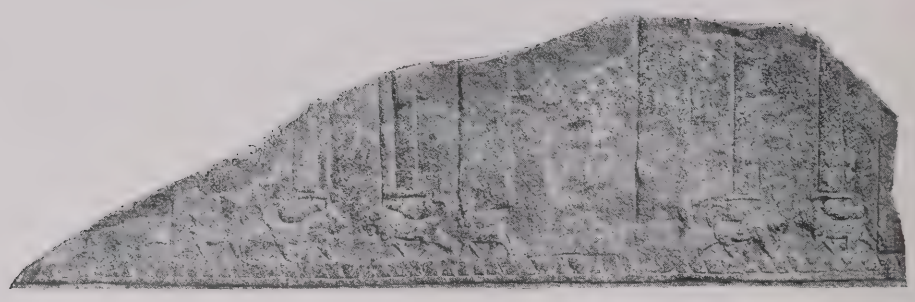


155. Bīt-Chilani, Chorsabad. (Koldewey)



156. »Chetitisches Hekāl«, Kujundschik. (Koldewey)

Saale (Abb. 155). Später, in Kujundschik, werden auch die festen Flügel zu Zimmern benutzt, und endlich die hinteren Räume reicher ausgebildet zu einem »Hekāl nach chetitischer Bauart« (Abb. 156). Von solchen Anfängen aus scheint die Säule im 7. Jahrhundert in die großen assyrischen Paläste eingedrungen zu sein, teils bei der Bildung offener Durchgänge von einem Saale zum andern, teils in der Füllung fensterartiger Luken (?) (Abb. 157). Zwei Arten von Säulen lassen sich unterscheiden. Entweder waren sie schlank und hoch, vielleicht aus Holz, das mit Metall umkleidet ward. Sie hatten eine wulstige Basis, von ornamentalen Blattreihen umfaßt, und ein Kapitell, das bald die Form einer sich öffnenden Wasserrose hatte (vgl. oben), bald in volutenartige Irisform (vgl. Abb. 148) ausklang. Bisweilen lag die Basis auf dem Rücken von Löwen, Stieren oder Sphingen von Stein (Abb. 158), an romanische Bildungen erinnernd. Manchen Orts hatten die Säulen außer einer niedrigen Basis ein Kapitell, das zweimal übereinander das Volutenmotiv der »ionischen« Säule



158. Pfeiler und Säulen auf Löwen und Flügelstieren. Relief aus Kujundschik. Brit. Museum

wiederholt (Abb. 154); bei manchen Pilastern nahm das Kapitell die Form des sog. äolischen Kapitells an (vgl. Abb. 148. 309).

Bildkünste. Künstlerischen Wert gewinnen die assyrischen Bauten vorwiegend durch ihren plastischen und malerischen Schmuck. Die sehr verbreitete Täfelung der Wände mit verschiedenen Holzarten kennen wir nur aus Inschriften. Auch von dem Metallschmuck, der eine große Rolle spielte, haben sich nur dürftige Reste erhalten, darunter Stücke von einem Palmbaum aus vergoldetem Erz, wie sie vor einem Eingang im Palaste zu Chorsabad aufgestellt waren, auch getriebene Erzplatten, die als Belag mächtiger, aus Zypressen- oder Palmenholz gearbeiteter Türflügel dienten: denn mit solchen wurden im Gegensatz zu den offenen Säulenportalen der Bīt-Chilani die Haupteingänge geschlossen. Aus dem Schutthügel von Balawat, östlich von Mossul, stammen eine beträchtliche Anzahl solcher Erzplatten (Abb. 159): sie schildern friedliche und kriegerische Taten Salmanassars (860—825). Auch Göttersymbole von Gold und Silber wurden an Tempeltüren angebracht. Vortrefflich ist in Auffassung und Guß eine Reihe liegender Löwen von verschiedener Größe mit einem Ringe auf dem Rücken (Abb. 160); sie dienten als Gewichte und tragen in der Regel darauf bezügliche Angaben. Freistehende Statuen von Stein sind selten. Die ältesten leidlich vollständig erhaltenen Statuen, die man als säulenförmig bezeichnen kann, gehören der Zeit um 1100

159. Bronzepalette in getriebener Arbeit. Vom Tor zu Balawat. Brit. Museum

an. Die Arme sind über der Brust gekreuzt, an ihnen wie am Rücken tritt die Muskulatur in einer Stärke hervor, die einen deutlichen Gegensatz zum altmesopotamischen Stil der Blütezeit bildet. Außer Statuen und Statuetten von Königen (Asurnazirpal, Salamanassar, Asurbanipal) kommen auch Bilder von Göttern vor, z. B. der nackten Göttin Istar, des Gottes Nebo.

160. Bronzelöwe des Sargon, aus Chorsabad. Louvre

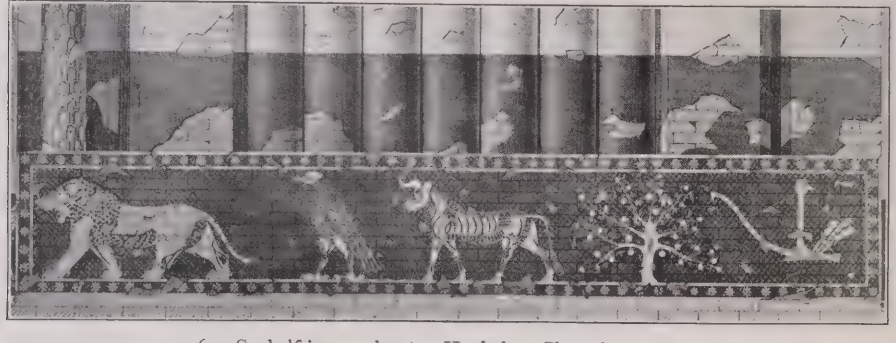
Skulptur wie Malerei stehen in Assyrien fast ausschließlich im unmittelbaren Dienste der Architektur; sie bilden die Wandverkleidung. An den Portalen (Abb. 152) häufte sich besonders reicher Schmuck. Ornamente, meist gelb auf blauem Grunde, auf Ziegel gemalt und eingebrannt, umgaben die Torbogen (Abb. 162) oder zierten Gemächer der Tempel (Abb. 163). Gewaltige geflügelte Gestalten, Stiere oder Löwen mit Menschenköpfen, aus Stein gemeißelt (Abb. 164), bewachten die Hauptportale. Der Typus ist wohl schon altbabylonisch, die Durchführung assyrisch; wir finden ihn wieder bei den Chetitern (Abb. 176). Symbolische Figuren oder der Nationalheros Gilgamesch (nach der üblichen Deutung) als Löwenbändiger, gleichfalls von riesigen Verhältnissen, schmückten die benachbarten Fassaden. Die Wände der Staatsgemächer und großen Gänge waren bis zu beträchtlicher Höhe, manchmal in doppelter Reihe übereinander, mit Platten von weichem, alabasterartigem Stein belegt, auf denen Szenen des höfischen Lebens, religiöse Zeremonien, Opfer, Kriege, Jagden in flachem Relief geschildert waren. Über den Reliefs zogen sich in den Gemächern vielleicht noch Friese von glasierten Tonplatten teils mit figürlichen, teils mit ornamentalen Darstellungen hin; sonst waren die Wandflächen mit dekorativen Malereien geschmückt, in einfachen Gemächern nur getüncht. In den älteren Palästen von Nimrud sind schwere pflanzliche Bildungen (Palmetten, Knospen, Fichtenzapfen) neben einem Ornament von gedrehten Stricken üblich; in Chorsabad herrschen

161. Archaische Statue aus Assur, um 1100 v. Chr.

neben leichteren Palmetten und Lotosblumen Reihen von Sternblümchen vor. Auch der Fußboden und die Türschwellen waren mit Steinplatten belegt, deren reiche Teppichmuster ebenso durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung wie durch die kräftige, eigentümliche Stilisierung der Pflanzenformen sich auszeichnen; die Elemente des assyrischen Pflanzenornaments lassen sich allerdings durchweg aus Ägypten ableiten, woher sie zum Teil schon im zweiten Jahrtausend entlehnt zu sein scheinen.

162. Torumrahmung aus bunten Kacheln. Chorsabad. (Place)

Bei den Darstellungen der Männer (Frauen kommen sehr selten vor, vgl. Abb. 170) bemerken wir erhebliche Schranken des Kunstvermögens. Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Ägypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern (Abb. 152), der architektonischen Anordnung unterworfen. Die Leiber der gewaltigen Tiere füllen die Tiefe des Portals aus, mit Brust und Kopf treten sie aus dem Tore heraus. Sie sind halb als Relief, halb als Rundbild behandelt und erscheinen in älterer Zeit mit drei Vorderbeinen, damit auch die Seitenansicht alle vier Beine gleichmäßig schreitend wiedergeben kann (Abb. 164); erst seit Ṣennaherib (705—681) werden diese Kolosse nur vierbeinig gebildet. An den menschlichen Kolossalfiguren der Fassaden finden wir wieder, wie in Ägypten (Abb. 64), die Beine im Profil, die Brust in voller Breite gezeichnet (Abb. 152); auf den belebteren Schlachtenbildern werden auch hier Bewegungen vermieden, durch welche die Körperflächen für das Auge zerschnitten würden. Ein anderes Hindernis freier Kunstübung bildet das starre Zeremoniell, das sich namentlich auch in der Tracht widerspiegelt. Der gekünstelte Haar- und Bartputz raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderun-



163. Sockelfries aus bunten Kacheln. Chorsabad. (Place)

gen des religiösen und höfischen Lebens erscheinen die Bewegungen auf das strengste geregelt, die Prachtornate starren an den Leibern, die übrigens kräftig, ja allzu muskulös gebaut sind, gedrungene Verhältnisse zeigen und in den Köpfen den Rassentypus deutlich ausprägen. Wenn die Gewänder auch keine Falten werfen, so sind sie dafür desto reicher verbrämt (Abb. 165. 166. 170). Diese buntfarbigen Verbrämungen, Besätze und Muster, deren sorgfältig in Ritzlinien vorgezeichnete Umrisse noch erkennbar sind, verraten einen hohen Stand der Weberei und Stickerei, Künste, um derentwillen Babylonien und Assyrien berühmt waren; auch die zahlreich dargestellten Geräte und Metallarbeiten zeugen ebenso von der

164. Geflügelter Löwe mit Menschenhaupt (Lamassu). Zeit Asurnazirpals. Brit. Museum

165. Asurnazirpal und ein »Eunuch«. Aus Nimrud. Brit. Museum

Geschicklichkeit des Steinmetzen, der sie so getreu nachbildete, wie von der Kunstfertigkeit der Arbeiter und der Schönheit der Originale.

Eine erhöhte Wirkung erhielten die Reliefs durch ihre durchgängige Färbung. Die Assyrer geboten über keine große Farbenreihe. Die auf glasierten Ziegeln gemalten Bilder zeigen in der Regel die Gestalten gelb auf blauem, auch wohl auf weißem Grunde; Grün wird nur ganz ausnahmsweise für Nebendinge, Schwarz für Einzelheiten, Rot und Weiß nur für die Ornamente benutzt. Doch genügten diese Farben, um namentlich die Gewandmuster wirksam hervorzuheben (Abb. 162. 163). In rein dekorativen Werken erscheint der farbige Eindruck noch glänzender. Die älteren Werke aus Nimrud bevorzugen kräftige dunklere Farben, blau, weiß, schwarz, während in der Zeit Sargons ein zarteres Blau mit Weiß, Gelb und Orange vorherrscht; dadurch wird eine elegantere Wirkung erzielt.

166. Stele Asarhaddons mit dem König von Äthiopien. 671 v. Chr. Sendschirli. Berlin

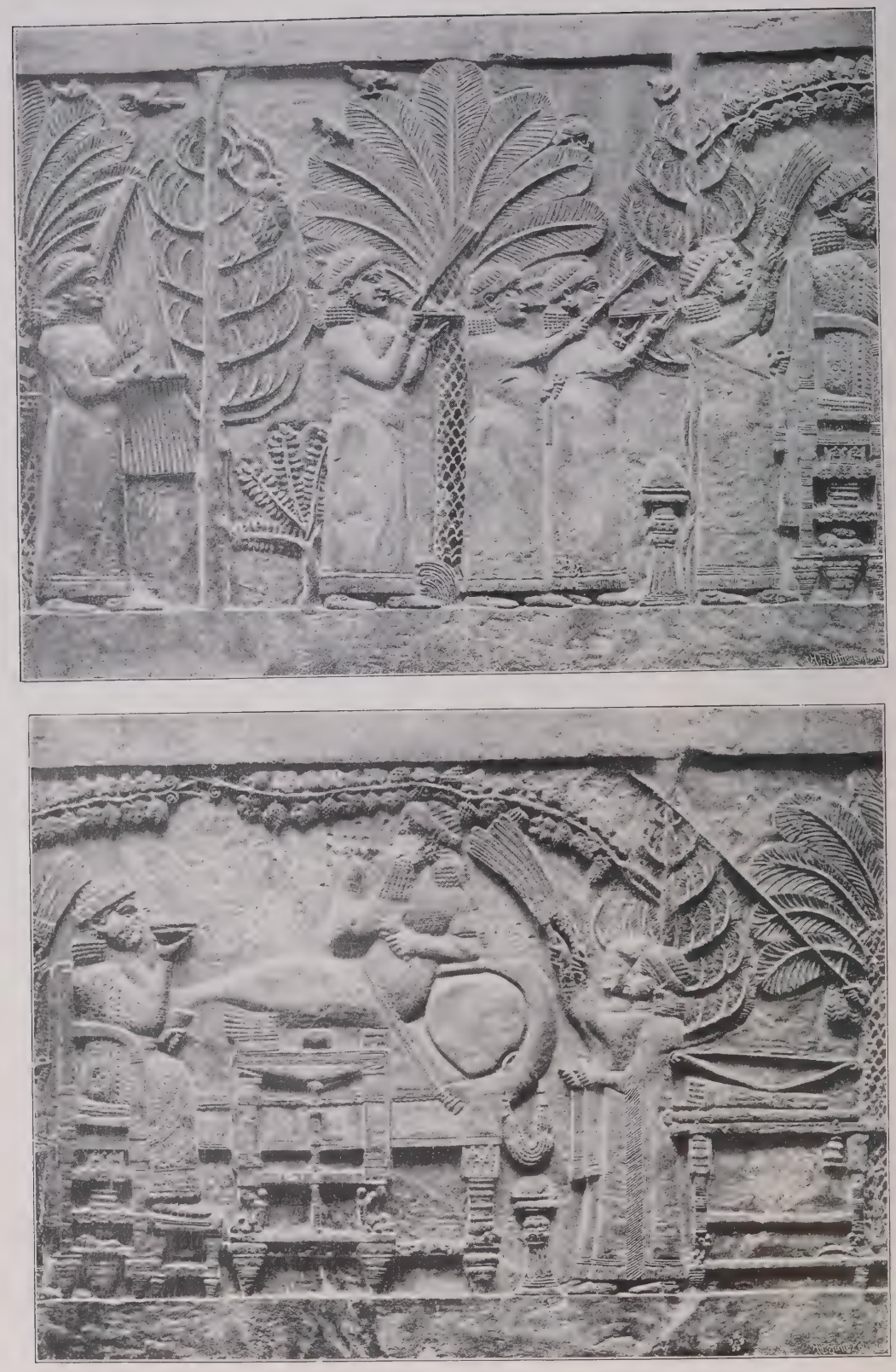
167. Der »schwarze Obelisk« Salmanassars II. aus Nimrud. Brit. Museum

168. Ein Krieger Sargons. Aus Chorsabad. Brit. Museum

Stilentwicklung. Das Fremdartige in der Auffassung, Haltung und Tracht wirkt so übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterschiede zwischen den Werken verschiedener Epochen zunächst kaum bemerkbar werden. Allein sie sind doch vorhanden. Mit den älteren babylonischen Werken verglichen zeigt die assyrische Skulptur als Ganzes keinen Fortschritt auf frische Naturwahrheit hin. Das höfische Element in ihr drängte die Lebensfülle zurück und förderte die Eintönigkeit des Ausdruckes. Wir haben es mit Gattungsmenschen zu tun; an die Stelle mannigfacher Individuen treten nur Typen: bärtige und unbärtige Männer und »Eunuchen«. Nur wo ein phantastischer Zug mitspielt, wie bei den mythischen Persönlichkeiten — Mischgestalten werden hier, wie schon bei den Babyloniern (S. 60), häufig eingeführt —, und wo die Natur des Gegenstandes es erheischt, z. B. bei der Schilderung von Kriegsszenen, offenbart sich eine größere Lebendigkeit. Dennoch läßt sich auch innerhalb der assyrischen Kunst eine stilistische Entwicklung deutlich verfolgen. Die Skulpturen des mittelassyrischen Reiches aus Nimrud, dem 9. Jahrhundert angehörig, zeigen gedrungene Proportionen und sehr starke Muskulatur (Abb. 165). Alles ist in großen kräftigen, aber einigermaßen plumpen Zügen wiedergegeben. Außer den zeremoniellen Staatsszenen, bei denen neben dem Könige die Diener erscheinen und vierflügelige Schutzgeister den Abschluß zu bilden pflegen, tritt der König zu Wagen und zu Fuß, im Kriege, bei Belagerung fester Plätze, bei der Jagd auf Löwen oder Wildstiere, beim Opfer auf. Auf dem sog. schwarzen Obelisken Salmanassars (860—825), dessen oberes Ende abgestuft ist (Abb. 167), überrascht in den fünf Reliefstreifen die scharfe Charakterisierung der huldigenden Völker-

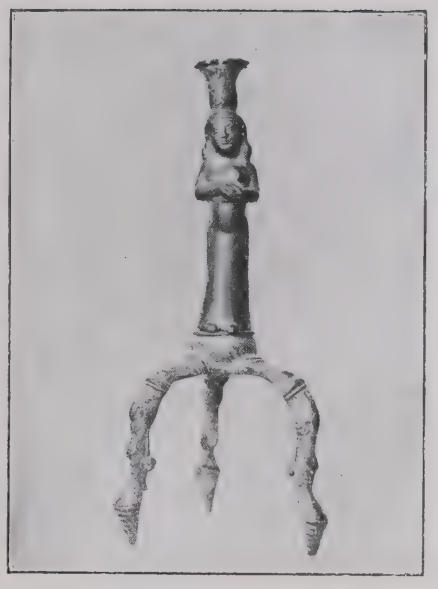
169. Assyrisches Lagerleben. Relief aus Kujundschik. Berlin

schaften, z. B. der Israeliten in der Gesandtschaft Jehus (842), trotz dem flachen Relief, zu dem die ungewohnte Härte des Basalts nötigte. Im ganzen kehren Gegenstände und Stil auch in den neuassyrischen Skulpturen des Palastes wieder, den über 100 Jahre später Sargon um die Zeit der Eroberung Babylons (710) in Chorsabad am quellreichen Abhange des Gebirges aufführen ließ (Abb. 151). Die Platten sind kleiner, die Formgebung ist naturalistischer und lebensvoller (auch bei den Statuen), die Gewandung oft reicher aufgeputzt als in Nimrud (Abb. 168); besonders fein ist die Ausstattung des »Tempelquartiers« durchgeführt. Die Friese von glasiertem Ton und die elegantere Färbung und Ornamentik (S. 68) hoben die Wirkung. Von den ungeheuren Mitteln und Arbeitskräften, über die der König gebot, zeugt die rasche Ausführung, denn Sargon starb schon 705. In die Sargonische Zeit gehört ein Obsidianköpfchen in Neapel, ein Köpfchen des Berliner Museums und der von einer Frauenfigur bekrönte Bronzedreifuß in Erlangen (Abb. 171): lauter feine, fast zierliche Arbeiten mit gewissen Anklängen an ägyptische Art, die uns einen hohen Begriff von der assyrischen Kunstfertigkeit des 8. Jahrhunderts geben. Der Dreifuß ist zugleich eines der nicht häufigen erhaltenen kunstgewerblichen Erzeugnisse, wie wir deren in Abbildung auf Reliefs so viele kennen. Sargons Nachfolger Sennaherib verlegte die Residenz nach Kujundschik, wo die älteren Bauten Ninives von den Neubauten bedeckt wurden. Er erbaute hier den Südpalast. Eine Stele seines Sohnes Asarhaddon, in Sendschirli (im nördlichen Syrien) gefunden, verewigt dessen Sieg über Ägypten im Jahre 671 (Abb. 166); ein anderes Bild des Königs schaut noch heute von einer Felswand herab auf den Engpaß beim Nahr-el-Kelb (Lykos) an der großen syrischen Küstenstraße, die nach Ägypten führt. Die Mehrzahl der Reliefs von



170. Gartenfest des Königs Asurbanipal. Relief aus Kujundschik. Brit. Museum

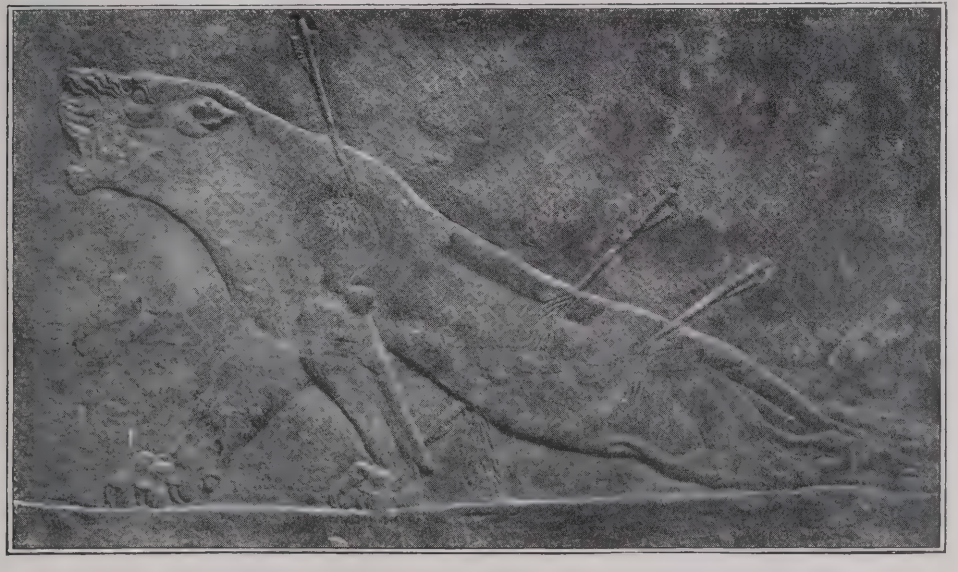
Kujundschik stammt aber aus dem Nordpalaste Asurbanipals. Sie sind reicher an Einzelheiten, schildern breiter und viel lebendiger (Abb. 169); sie füllen den Hintergrund mit mehr Gegenständen aus, ziehen (von je eine Eigenart der assyrischen Kunst, die sich hier vielleicht an altmesopotamische Vorbilder, Abb. 137, anlehnte) die Landschaft gern in die Darstellung hinein, und während sie die Gestalten ziemlich flach, fast schematisch behandeln, streben sie in der Wiedergabe des Beiwerkes die größte Naturwahrheit an. Sogar die Königin, die in älteren Darstellungen nie auftritt, nimmt am Gartenfest ihres Gemahls teil (Abb. 170). Auf der Höhe der Leistungsfähigkeit stehen die Tierbilder in den großen Jagdszenen zu Kujundschik; sie sind im höchsten Grade naturwahr und lebensvoll aufgefaßt und erzielen z. B. in dem blutbrechenden Löwen oder in der im Rückgrat getroffenen, den erstarrten Hinterkörper mühsam nachschleppenden Löwin (Abb. 172) eine geradezu ergreifende Wirkung.



171. Dreifuß in Erlangen

Der Gegensatz gegen die Werke der älteren Perioden ist so stark, daß man an griechischen Einfluß gedacht hat; sicher mit Unrecht, denn die Entstehung des naturalistischen Stils Asurbanipals (neben dem eine archaistische Strömung einhergeht) können wir von Sargon ab verfolgen, und die ionische Bildkunst war im 7. Jahrhundert kaum schon so weit entwickelt, daß sie Vorbilder bieten konnte.

Nachwirkungen. Die babylonisch-assyrische Kunst, die mit dem Untergange von Ninive und Kalach im Jahre 606 (Dūr-Sarrukin war schon früher verlassen) schwer geschädigt,



172. Sterbende Löwin. Relief der Zeit Asurbanipals. Aus Kujundschik. Brit. Museum

in Chaldäa noch ein kurzes Nachleben führte (S. 60), bis auch Babylon 538 von Kyros erobert ward, hat in der Geschichte der Kunst mancherlei Spuren hinterlassen. Allerdings sind die Nachwirkungen besonders der babylonischen Kunst häufig nur stofflicher Natur. Die Perser, die semitischen und sonstigen Stämme Kleinasiens und Syriens, selbst die vorgriechische Bevölkerung an der Küste und auf den Inseln, haben mittelbar oder unmittelbar den Einfluß der mesopotamischen Kunst erfahren. Die phantastischen, geflügelten Gestalten spielen noch später in den religiösen Anschauungen der Orientalen eine große Rolle. Ja eine in der ganzen assyrischen Kunst beliebte Darstellung, der von zwei verehrenden Gestalten bewachte »heilige Baum«, ein Kunstprodukt aus einer Mittelstütze (Palmbaum?), Binden und Palmetten (Abb. 173), kehrt nicht allein in der ältesten Kunst auf griechischem Boden, sondern sogar noch im Mittelalter, freilich in ganz abgeschliffener, rein dekorativer Form, als Teppichbild wieder.

173. Heiliger Baum mit knienden Dämonen. Aus Kujundschik. Brit. Museum

3. Kleinasien

Die weite und großenteils kahle Hochfläche, die den Kern der kleinasiatischen Halbinsel bildet, mit ihren Bergrändern im Norden und Süden und ihren Bergausläufern gegen Westen, wird seit längerer Zeit eifrig durchforscht. Die Bedeutung des Landes für die antike Kultur und Kunst tritt dadurch immer deutlicher ans Licht, jedoch gelingt es noch kaum, ein einigermaßen zusammenhängendes Gesamtbild der Entwicklung zu gewinnen. Vorläufig müssen wir uns begnügen, auf die mannigfachen Unterschiede in der Kunstweise der einzelnen Landschaften hinzuweisen und die Fäden zu suchen, die diese einerseits mit der Kunst des Doppelstromlandes, andererseits mit griechischer oder sonstiger europäischer Kunstsitte verknüpfen; die westlichen Gebiete stehen in engerer Beziehung zum Bereiche des ägäischen Meeres, das innere Kleinasien schaut mehr gegen Süden jenseits des Tauros. Wir halten dabei die zeitliche Folge, soweit sie sich einigermaßen erkennen läßt, fest.

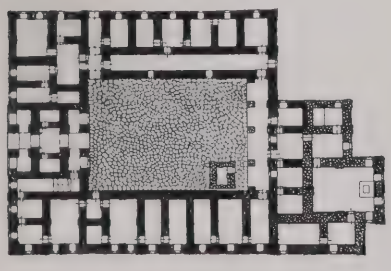
Älteste Zeit. Von steinzeitlicher Kultur sind aus kleinasiatischem Gebiet nach und nach mancherlei Reste bekannt geworden, aber alles ist noch vereinzelt, losgelöst aus dem alten Zusammenhang, und darum nicht geeignet, uns ein geschlossenes anschauliches Bild zu geben. Anders steht es mit der folgenden, der Bronzezeit. Ihr gehört vor allem der Hügel von Hissarlik (Troja) mit den älteren seiner neun übereinander liegenden Ansiedlungen an. Von den Ergebnissen, die hier Schliemann gewonnen hat, wird unten in anderem Zusammenhang ausführlicher die Rede sein.

Chetitische Kunst. Im 2. Jahrtausend treten in Kleinasien die Chetiter in den Vordergrund, von denen uns erst die letzten Jahrzehnte nähere Kunde gebracht haben. Von

dem rauhen und kahlen Hochlande Kappadokiens breiteten sie ihre Herrschaft nicht bloß über den größten Teil der Halbinsel bis an das ägäische Meer aus, sondern sie drangen auch südlich über den Tauros in das nördliche Syrien und die mesopotamische Ebene vor; eine babylonische Chronik meldet sogar von einem siegreichen Zuge der »Chatti« (mit den Kassiten, S. 60) Anfang des 18. Jahrhunderts bis nach Babylonien. Der in Boghasköi gemachte Fund eines großen Archivs von Keilschrift-Tontafeln in babylonischer und einheimischen Sprachen zeigt in der Tat, daß im 14. und 13. Jahrhundert der Großkönig von Chatti mit den ihm zum Teil verschwägerten Herrschern von Babylon und von Ägypten auf gleichem Fuße verhandelte. Im 13. Jahrhundert finden wir dann die »Chatti« in Syrien im Kampfe mit Ramesses II. (S. 32. 46). Am Ende des 12. Jahrhunderts erlitten sie eine entscheidende Niederlage durch den assyrischen König Tiglathpileser I.; in Folge dessen gerieten die Länder südlich des Tauros unter assyrische Botmäßigkeit. Seitdem verschwindet in unseren Quellen in Kleinasien der Name »Chatti«; andere Völkerschaften treten auf, bis zuletzt aus diesen Völkerschiebungen das Phrygerreich hervorgeht. Nur im Süden, in Karkemisch am Euphrat, hielt sich noch längere Zeit ein kleines selbständiges Chetiterreich, dem 717 der assyrische König Sargon ein Ende machte. Diesem Verlauf der chetitischen Geschichte, die wir bisher nur in großen Zügen verfolgen können, entspricht die weite Verbreitung der chetitischen Denkmäler. Im Norden Kappadokiens, östlich vom Halys, liegen die Hauptstadt Boghasköi und Üjük, andere Orte gegen Westen und Süden; jenseits des Tauros sind außer Sendschirli besonders Marasch und Dscherablus (Karkemisch) hervorzuheben.

174. Stadttor von Boghasköi, von innen gesehen

Für die Baukunst der Chetiter sind hauptsächlich Boghasköi und Sendschirli belehrend. Namentlich die Hauptstadt Boghasköi oder Chatti zeichnet sich durch Umfang und großartige Anlage, mit Burg, Ober- und Unterstadt, aus. Auch hier finden wir eine Verbindung von Steinbau mit Holz- und Lehmbau. Die sicher der Glanzzeit des Reiches angehörigen, überaus großartigen Stadtmauern von Boghasköi, mehrfach durch Poternen mit Scheinwölbung (vgl. Abb. 271) durchbrochen, sind sehr reich an Türmen; ihre einfachen Tore (Abb. 174. 176) erhalten in den jüngeren Mauern von Sendschirli (etwa 10. Jahrhundert) eine reichere Ausbildung mit Vorhof und Innenhof zwischen Türmen. Unter den Gebäuden von Boghasköi ragen die großen »Tempel« (Paläste?) hervor (Abb. 175); ihr Plan weicht von allen sonstigen Tempelanlagen ab. Ein kunstvoller Torbau führt in einen Hof, 20×27 m groß, der



175. Palast (?) in Boghasköi

176. Löwentor und Turm in Boghasköi

rings von Wohnungen umgeben ist; im Norden liegt eine Pfeilerhalle vor dem hintersten Gebäudeteil, dessen Hauptraum nur durch viele andere zugänglich ist. Säulen finden keine Verwendung. Ganz ungewöhnlich ist die Menge großer, zum Teil tief herabreichender Fenster, gegenüber der sonst üblichen Abgeschlossenheit. Die ganze Anlage wird von zahlreichen großen Magazinen umgeben. Anscheinend sind alle diese Bauten ungefähr gleichzeitig, was schwer erklärlich wäre, wenn es sich — wofür die Gestaltung des Grundrisses an sich spricht — um Königspaläste handelte. Bei Heiligtümern böte die Gleichzeitigkeit keine Bedenken, aber die Erklärung des Baues und vor allem des kleinen isolierten Raumes in der einen Hofecke, in dem Val. Müller eine Kapelle sehen will, wird schwierig. Mit Recht hat er die Beziehungen betont, die diese Bauten von Boghasköi mit der kretisch-mykenischen Kulturwelt verbinden, während sie mit der mesopotamischen wenig gemein haben. Auch die Abweichungen von den viel jüngeren Anlagen in Sendschirli, wo dann auch die Boghasköi noch fremde Säule im Bīt-Chilani (Abb. 155—6) auftritt, hat er richtig empfunden, wie auch gewisse Gegensätze zu den Chetitern des übrigen Kleinasiens. Aber man wird sich hüten müssen, Ähnlichkeiten wie Abweichungen allzu gewichtig zu nehmen: die Gesamtanlage von Boghasköi gehört dem Einschachtelungsprinzip an, das sich auf Kreta nicht findet, die Paläste selbst aber darf man zum konjunktiven, griechischen Hofsystem rechnen. Manche Ähnlichkeiten, wie die mit den

177. Relief von Jasili-kaja bei Boghasköi

178. Sog. Kapelle vom Felsrelief bei Boghasköi

Magazinen in Tiryns mehr noch als mit Knossos, ergeben sich aus der Natur der Sache. Auch gegenüber den Zusammenhängen mit dem europäischen Norden und gar mit dem Westen scheint Zurückhaltung geboten. Auf Zusammenhänge mit der mesopotamischen Baukunst, möglicherweise auch ägyptische Einwirkungen, weisen wohl die Löwen oder Sphingen (Üjük) als Torwächter hin (Abb. 176, vgl. Abb. 152).

179. Stele aus Marasch

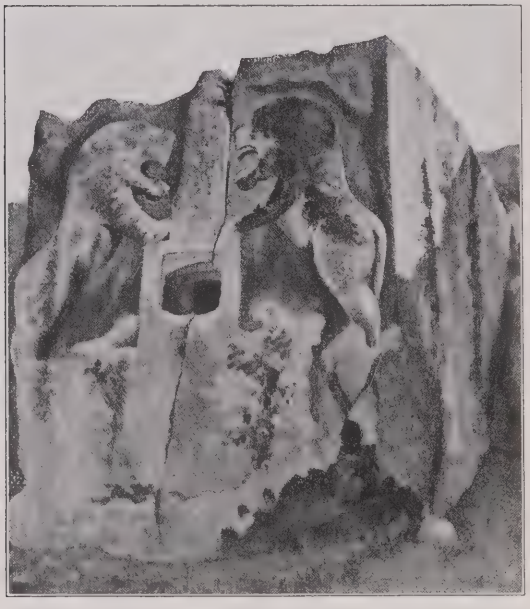
Besonders bekannt geworden ist uns die chetitische Skulptur durch die weit über das ganze Gebiet zerstreuten Felsreliefs, die bald in unbeholfener, bald in vollendeterer Darstellung, meist in Flachrelief, in scharfen Umrissen und ohne starke Unterschneidungen aus vertieftem Grunde herausgearbeitet sind. Eine eigentümliche Männertracht mit Spitzhüten und Schnabelschuhen ist ihnen eigen; mehrfach, aber wohl nicht bei den ältesten Denkmälern, finden sich Inschriften in chetitischer Bilderschrift mit ihnen verbunden. Am umfangreichsten und vollendetsten treten uns diese Skulpturen an dem Jasili-kaja (»Bildfelsen«) von Boghasköi entgegen, einer Art natürlichen ungedeckten Felsensaales mit einem Reliefstreifen rings an den Felswänden. Männer und Frauen in der Landestracht ziehen teils in langen Reihen einher, teils begegnen sich die Züge in ihren Spitzen (Abb. 177); ein großer Gott und eine Göttin treten einander gegenüber, jener auf den Köpfen zweier Männer einherschreitend, diese auf einem Leoparden stehend, dahinter weitere Gottheiten auf einem Leoparden und einem Doppeladler. Seltsam berührt dabei der Doppeladler (er kommt auch in Üjük vor), ein Beispiel von Langlebigkeit mancher Kunstformen; er ward später durch die Kreuzzüge im Okzident bekannt und lebt ja noch heute als Wappenbild weiter. Noch seltsamer erscheint die Darstellung eines »Baldachins mit zwei Säulen«, den eine Riesenfigur auf der Hand trägt (Abb. 178), indem die »Säulen« einiger Maßen an das ionische Kapitell erinnern, auch dann, wenn man darin nur ein auch sonst bekanntes chetitisches Schriftzeichen in dekorativer Verwendung erblickt. Etwas altertümlicher als die Reliefs von Boghasköi sind die von Üjük. Das westlichste Felsrelief dieses Stils ist der Karabel (»schwarzer Stein«) in Nymphi unweit Smyrna, an dem Bergwege von Sardes nach Ephesos gelegen (Abb. 180), ein Werk, das eine falsche antike Deutung für ägyptisch hielt und mit Sesostris von Ägypten in Verbindung brachte. Ohne Zweifel ist es ein chetitischer Herrscher in der üblichen Tracht, der hier an den Grenzen seiner Macht sein streitbares Bild in die Felswand meißeln ließ; eine Inschrift in chetitischen Bildzeichen wird seinen Namen enthalten.

In dem südlichen Teil des Chetiterlandes tragen die Reliefs vielfach einen etwas gröberen Charakter, so z. B. eine Stele aus Marasch, wo zwei Frauen an einem Tisch einander gegenüber sitzen (Abb. 179); andererseits sind Reliefs, z. B. in Boghasköi wie Sendschirli, sehr sorgfältig ausgeführt und schmücken den Eingang und die Wände der Gebäude. Ohne Zweifel haben in Nordsyrien chetitische, mesopotamische und ägyptische Kunst vielfach aufeinander gewirkt. Bald (wie im Bīt-Chilani) mögen die Chetiter, bald (wie in Mischgestalten, Bilderschrift) die Mesopotamier oder die Ägypter die Gebenden gewesen sein, immer haben aber die Chetiter die fremden Anregungen selbständig verarbeitet (wie z. B.

180. Der sog. Sosostris. Chetitisches Felsrelief bei Nymphi

den männlichen ägyptischen Sphinx weiblich umgestaltet) und in ihren eigenen unbeholfenen Stil übertragen.

Kleinasiatische Felsgräber und Denkmäler (Phrygien, Lykien, Paphlagonien). Im ganzen westlichen Kleinasien, abgesehen von Karien und Lydien, sind reich geschmückte Höhlen verbreitet, die bald unzweifelhafte Grabstätten, bald eher Kultstätten darstellen, wobei sehr wohl ein altes Grab sich im Laufe der Zeit in eine Kultstätte gewandelt haben kann. Soweit diese in den natürlichen Fels geschnittenen, oft wohl nur aus natürlichen Höhlen erweiterten Anlagen figürlichen Schmuck zeigen, wie in Arslan-tasch in Phrygien (Abb. 181), schließt deren Stil an die Kunst der Chetiter an, am deutlichsten wohl bei dem Löwen am sog. Zerbrochenen Grab in unmittelbarer Nähe des Arslan-tasch. Aber auch da, wo, wie bei der Fassade von Arslan-kaja, der Bildschmuck sich dem architektonischen Aufbau unterordnet (Abb. 182), scheint der chetitische Einschlag unverkennbar. Das glänzendste Beispiel dieser architektonisch ausgestalteten Fassaden ist das sog. Midas-Grab (Abb. 183), das phrygische Jasili-kaja; wie die meisten dieser Denkmäler ist es aus einem isolierten, nicht sehr dicken Fels gearbeitet, dessen teilweise geglättete Stirnwand von 10 m Breite und 17 m



181. Arslan-tasch (Löwenstein) bei Hairan-veli in Phrygien

182. Arslan-kaja (Löwenfels) bei Düver in Phrygien

183. Sog. Grab des Midas bei Doghanlu. (Jasili-kaja in Phrygien)

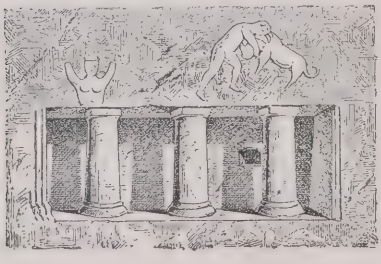
184. Felsbild der Kybele, sog. Niobe, bei Magnesia am Sipylos

Höhe von einem Giebel bekrönt ist, während wenig über dem Erdboden eine Nische von geringer Tiefe sich öffnet. Leider nicht sicher deutbare Inschriften in griechischen Buchstaben bringen das Denkmal in Zusammenhang mit dem »Herren Midas«, worin ebenso gut der alte König der Phryger wie die Gottheit des Namens erkannt werden kann. Ein Götterbild — die große Göttermutter zwischen aufgerichteten Löwen — steht noch heute in der Nische von Arslan-kaja (Abb. 182), aber ebenso sicher diente die Höhle von Arslan-tasch und das »Zerbrochene Grab« als Grabstätte. Man wird vielleicht die Anlagen mit den an Teppichmuster erinnernden Wänden für jünger halten dürfen als die Fassaden mit den chetitischen Tieren. Die einst stark betonte Ähnlichkeit dieser letzteren mit dem mykenischen Löwentor ist nur sehr äußerlich; hingegen besteht die Rückführung der Architekturformen der phrygischen Felsfassaden auf den Hausbau in Holz zu Recht; es ist aber gewiß, daß die Meister dieser Fassaden sich nicht ängstlich an das Vorbild hielten und mit den Motiven viel freier umsprangen wie etwa die lykischen Baumeister. Die genaue Datierung der Fassaden, die vielleicht durch mehrere Jahrhunderte gehen, deren älteste, noch ohne architektonische Ausgestaltung aber doch an den Beginn des ersten Jahrtausends v. Chr. gehören dürften, steht noch aus. Unter das Jahr 540, den Sturz des Kroisos, wird man mit keinem der Denkmäler (abgesehen von den der römischen Kaiserzeit zuzuweisenden) herabgehen wollen, mit Ausnahme des nördlichsten Grabes im Porsuktal zwischen Kutaia und Eskischehir.

Seine ungleich geräumigere Anlage besteht aus einem Vorraum mit kleinem Nebenraum und einer durch zwei Türen zugänglichen Kammer mit Nische an der Rückwand, in der wohl ehemals das Totenbett stand; es erinnert sofort an die paphlagonischen Felsgräber, denen es ja auch geographisch am nächsten liegt. Diese paphlagonischen Gräber (Abb. 185, vgl. Abb. 186) liegen stets vereinzelt, in mäßiger Höhe, aber ohne Zugang. Sie besitzen im Gegensatz zu den phrygischen offene, von Säulen getragene Vorhallen, meist von einem Giebel mit halbmondförmigem Akroter bekrönt. Vorrichtungen zur Bestattung sind selten

185. Paphlagonisches Felsengrab, Assarköi-kaja

nachweisbar, die Eingangsöffnung hat niemals Mannshöhe, häufig finden sich Fenster in der Grabkammer. Der Bereich dieser Felsgräber erstreckt sich im Süden bis etwas über die nördliche Grenze der chetitischen Felsreliefs hinaus; aber engere Beziehungen zur chetitischen Kunst sind nicht nachweisbar. Der Typus des säulengetragenen Felsengrabes ohne Zugang wird uns bei den Persern von Darius ab wieder begegnen (Abb. 209), ebenso die Tierprotomen an den Säulenkapitellen (hier Löwen? oder Widder?); die reiche Verwendung der Säule wie anscheinend auch Motive und Stil des übrigens spärlich auftretenden Skulpturenschmucks verbinden die paphlagonischen Gräber mit der kretisch-mykenischen Kunst, die aber eher die spendende als die nehmende war. Andernteils scheint die Verwandtschaft der Giebelfiguren von Kastamuni nahe der bithynischen Grenze und von Iskelib (aufgerichtete Riesenphalloi zwischen Tieren) mit phrygischen Giebeln unleugbar. Ein unterirdischer Rundbau auf dem Gipfel des 1970 m hohen Ischikdagh, Felsterrassen und ein Felsentunnel bei Karalar weisen gleichfalls auf westliche Beziehungen, andererseits nach Armenien. Auf die Verwandtschaft der paphlagonischen Giebelfassaden mit einem, auf einem assyrischen Relief vom Ende des achten Jahrhunderts dargestellten, armenischen Heiligtum hat man oft hingewiesen. Hier treten Pfeiler an die Stelle der Säulen. Leider fehlt es auch für die paphlagonischen Fassaden an einer sicheren Datierungsmöglichkeit. Daß die fünf bei Amasia gelegenen säulenlosen die jüngsten sind und den Königen von Pontus zuzuschreiben sind, also im wesentlichen in das 3. Jahrhundert v. Chr. gehören, ist eine wahrscheinliche Vermutung Moltkes. Die anderen aber sind wohl sicher älter als der Kimmeriereinfall, sie würden also an das Ende des 8. Jahrhunderts gehören. Da die Gesamtzahl der Gräber gering, Spuren einer besonders langen



186. Kappadokisches Grab in Terelik-kalessi. (Kannenberg)

187. Felsgräber zu Myra (Niemann)

188. 189. Lykische Felsgräber in Pinara

Entwicklung nicht vorhanden sind — es ist nicht einmal sicher, ob es giebellose Anlagen gibt und wenn, ob diese wirklich älter sind —, so wird man einen Zeitraum von anderthalb bis zwei Jahrhunderten für reichlich halten. Die schwachen Einflüsse chetitischer Kunst können entweder noch unmittelbar vermittelt worden sein aus einem der den Zerfall des Staatenbundes überlebenden Chetiterreiche oder, wahrscheinlicher, über Phrygien hereingekommen sein.

Im Zusammenhang mit den großen altphrygisch-chetitischen Felsskulpturen steht ohne Zweifel das berühmte Bild der Göttermutter (Kybele) vom Sipylos (Abb. 184); es ist 8 m hoch, in eine steile, 25 m über Magnesia sich erhebende Felswand gehauen: in einer Nische erscheint eine thronende Frau. Die antiken Anwohner schrieben das Bild dem Sohne des Tantalos Broteas zu; Pausanias bezeichnet es als das Bild der Göttermutter, das älteste von allen, erst die Neueren vermeinten darin das Ilias 24, 614ff. erwähnte weinende Felsenbild der Niobe wiedergefunden zu haben. Andere ähnliche riesige Felsenbilder sind bei Ikonion und sonst erhalten.

Unweit dieser Göttermutter steht der »Thron des Pelops« 250 m über der Ebene auf einer schwer erklimmbaren Felsenkuppe des Sipylos. Er gehört in eine Reihe von Felsheiligtümern und Felsterrassen, die als Göttersitze auf den griechischen Inseln, vor allem aber in Kleinasien errichtet wurden. Ihre Zeitbestimmung im einzelnen bleibt ungewiß.

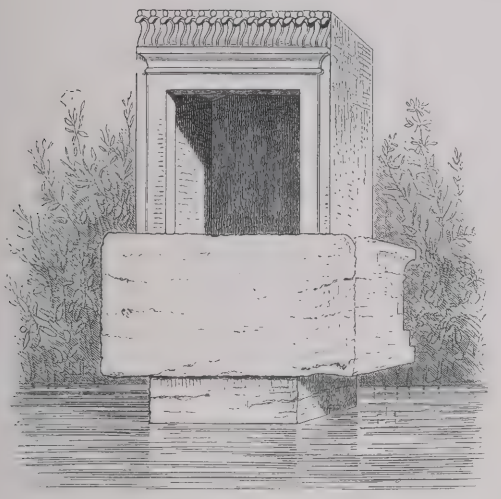
Endlich muß hier noch der von Norden, wohl mit den Phrygern eingewanderten Grabform des Tumulus gedacht werden, deren Verbreitung, von der Troas und Phrygien (Bosöjük) her, durch Kleinasien noch nicht genügend festgestellt ist (vgl. unten B, 1).

Lykische Gräber. Die dritte und jüngste Entwicklungsstufe der kleinasiatischen Felsgräber bietet Lykien dar. Dies Alpenland, das aus der Südküste Kleinasiens schroff ins Meer vorspringt, ist überreich an Gräbern. Zum Teil bedecken sie die steilen Felswände, bald als bloße schwer zugängliche Höhlen (Pinara), bald mit architektonischen Fassaden ver-

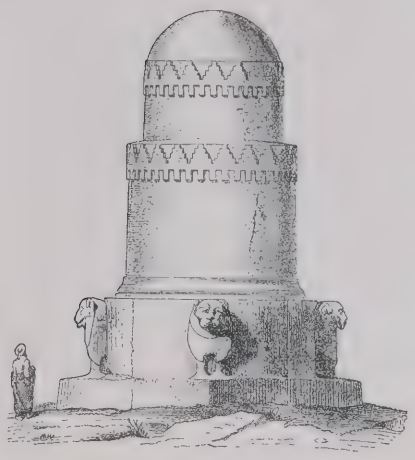
190. Felsgrab in Xanthos. (Scharf)

kleidet (Myra, Abb. 187). Die Fassaden, soweit sie dem 6. oder 5. Jahrhundert angehören, weisen in Stein die Form hölzerner Blockhäuser auf. Auf einer Basis erhebt sich ein Riegelbau von starken Balken, meist einstöckig, mit einem flachen vorspringenden Dach abgeschlossen, das über einer Lage Rundhölzer eine nach außen verschalte Lehmschicht enthält (Abb. 188. 189). Auch in freistehenden Gräbern kehrt dieselbe dem Hausbau entlehnte Holzarchitektur wieder (Abb. 190); die Flächen zwischen den Balken zeigen eine Art von Panelierung. Nicht selten erscheint über der flachen Decke ein in ähnlicher Weise gezimmertes Dach mit ziemlich steilen, leicht gewölbten Seitenflächen (Abb. 188). Dieser Abschluß ist einer Lieblingsform freistehender lykischer Gräber entlehnt; in Abb. 191 rechts erhebt sich über einer Stufe ein zweistöckiger Bau, der im niedrigeren Erdgeschoß (Hyposorion) für die Leichen der Dienerschaft bestimmt war, im Hauptgeschoß als geräumiger Sarg (Soros) für die Familienglieder diente — denn die lykischen Gräber sind durchweg Familiengräber —, darüber endlich das hohe gerundete Dach stülpte. In besonderen Fällen werden die Flächen des Grabes, der Giebelseiten, des Daches und seines kielartig geformten Firstbalkens, mit Reliefs geschmückt, so z. B. in den dem 5. oder 4. Jahrhundert angehörigen Grabmälern des Merehi und des Pajava aus Xanthos (zur Form vgl. Abb. 188. 191). Erst allmählich tritt neben diese nationalen Formen des Grabes der griechische Giebel, zunächst noch in Verbindung mit lykischem Riegelbau, seit dem 4. Jahrhundert auch als Teil eines ausgebildeten ionischen Säulenbaues. Wenn dieser teilweise etwas altertümliche Formen aufweist, so ist das auf die benutzten Vorbilder zurückzuführen. Lykien steht eben zu großem Teil im Banne der benachbarten ionischen Kunst, daher denn auch die reichen Reste lykischer

191. Gräber in Xanthos. Links das Harpyiendenkmal



192. Heiligtum von Amrith. (Renan)



193. Grabturm zu Amrith (Renan)

Skulptur im Zusammenhange der gesamten griechischen Kunstentwicklung ihren natürlichen Platz finden werden.

Nur eine Form der lykischen Grabmäler, zugleich eine der ältesten (6. bis 4. Jahrh.), dürfte altkleinasiatisch sein und hat sich von dort wohl nach Syrien, aber auch nach Persien verbreitet. Es ist das seltene und vornehme Pfeiler- oder Turmgrab, dessen berühmtestes Beispiel das sogenannte Harpyiendenkmal von Xanthos darbietet (Abb. 191, links). Über einer Stufe ragt ein 6 m hoher viereckiger Pfeiler aus einem einzigen Block turmartig empor und hebt die mit einer kleinen Tür versehene Grabkammer hoch über den Boden (die Reliefumkleidung, jetzt in London, erscheint in der Abbildung bereits entfernt). Ein schweres, weit vorspringendes Dach bildet den flachen Abschluß, über dem einst eine figürliche Gruppe Platz fand. Diese Form hat wohl auch den Aufbau der freistehenden Grabhäuser (Abb. 191, rechts) beeinflußt, wie in Persien neben dem Turmgrab (Abb. 208) auch das Grab des Kyros (Abb. 207) steht.

4. Phönikien und Kypros

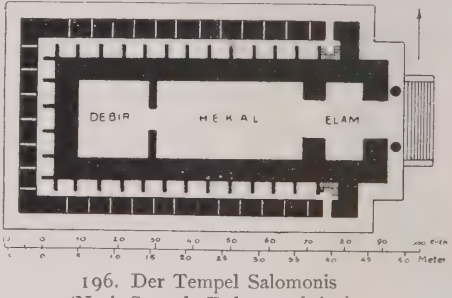
Phönikien. Die semitischen Phoiniker, die Bewohner des schmalen Küstenstreifens längs des Libanon, die mit ihren Schiffen und ihrem Handel den ganzen damaligen Weltkreis umfaßten und überallhin neue Elemente nicht bloß der materiellen, sondern oft auch der künstlerischen Kultur verbreiteten, hat man bald mit den Juden im Mittelalter, bald mit den modernen Engländern verglichen. Jenen verwandt durch den rastlosen, schmiegsamen Handelsgeist, diesen beinahe ebenbürtig durch ansehnlichen Kolonialbesitz, waren die Phoiniker mit Phantasie wohl nicht besonders begabt. Ihre technische Fertigkeit beweisen Fundamentmauern, aus riesigen Quadern aufgetürmt (Hafenbauten in Marathos, Amrith); aus dem lebendigen Felsen gehauene Riesensockel, auf denen sich Tabernakel oder kleine Kapellen, die Behälter göttlicher Symbole, erheben, wie z. B. die Tabernakel von Amrith (Abb. 192) mit ägyptischer Hohlkehle und Uräusschlangen darüber als Abschluß; Grabdenkmale wie das kreisrunde, scheinbar gewölbte ebenda (Abb. 193), das reicher gegliedert und mit Zahnschnitten und Zinnen nach assyrischer Art verziert ist. In diesen (übrigens nicht sehr alten) Bauwerken begegnen also ägyptische und assyrische Anklänge; eigentümliche künstlerische Begabung findet sich kaum. Die Tempelanlagen beschränken sich auf einen geschlossenen Hof mit einem

194. Tempel und Bätyl der Aphrodite von Byblos. Nach einer Münze. (Donaldson)

195. Räuchergefäß aus Tell-el-Mutesellim

Tabernakel darin. Von dem Heiligtume zu Byblos (Gebal) bietet uns eine römische Denkmünze (Abb. 194) eine ungefähre Anschauung. Der Tempel links ist offenbar eine griechische Schöpfung, echt phönikisch ist dagegen der große geschlossene Hof auf hohem Unterbau mit dem eingehegten Spitzkegel im Innern. Dabei sind die Pfeiler bemerkenswert; auch Säulen mit Pflanzenkapitellen, im Anschluß an ägyptische und kyprische Formen, sind nachweisbar; die schönsten Beispiele architektonischer Pflanzenformen stammen freilich von Räuchergefäßen her, die über das erste vorchristliche Jahrtausend nicht hinausreichen (Abb. 195).

Einen höheren Anspruch erhebt der von phönikischen Bauleuten ausgeführte Bau des Salomonischen Tempels in Jerusalem (10. Jahrhundert). Auf weiter künstlicher Terrasse war er innerhalb eines großen Hofes mit drei Eingängen errichtet, selber von vorn durch eine Treppe zugänglich (Abb. 196). Diese führte zur Vorhalle (Elam); zwei hohe und dicke, von dem Tyrier Hurām-ābi gegossene eherne Säulen, die mit einem Blütenkapitell endigten, standen neben oder in dem Eingang. Auf die Vorhalle folgte der Hauptsaal (Hekāl), ohne irgendwelche Säulengliederung. Die Wände waren von Zedernholz und mit Goldblech bekleidet, der Fußboden aus Zypressenholz, die Decke aus langen Zederbalken hergestellt. Eine Wand von Zederbohlen trennte das Hekāl vom Allerheiligsten (Debīr), das, für die Aufnahme der Stiftshütte und Bundeslade, des alten Götterthrons, bestimmt, um die Hälfte niedriger war, aber einen Oberstock hatte. Dreistöckige Gemächerreihen, die dennoch zusammen nur die halbe Höhe des 30 Ellen ($15^3/_4$ m) hohen Hekāl erreichten, umgaben an den Langseiten und hinten den Tempel, dessen Außenwände ohne sonderlichen Schmuck geblieben zu sein scheinen. Wenn etwa oberhalb der Umbauten Fenster angeordnet waren, so hätten wir hier ein Beispiel des von hohem Seitenlicht beleuchteten »ägyptischen« Saales (vgl. Abb. 86), der viel später in der Basilika eine glänzende Entwicklung finden sollte, nachweislich aber auf den S. 92f. behandelten »kleinasiatischen« Palastgrundriß vor allem in der Betonung der Längsachse zurückgeht, wie sich denn dieser Grundriß bis zu den christlichen Basiliken herab verfolgen läßt. Im Hofe stand außer dem großen ehernen Brandopferaltar auch das »eherne Meer«, ein bauchiger Kessel, etwa 5 m im Durchmesser und halb so hoch, der auf zwölf ehernen Rindern ruhte. Anderes eherne

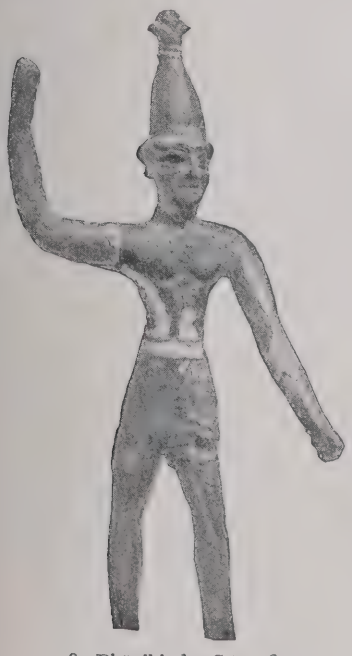


196. Der Tempel Salomonis (Nach Smends Rekonstruktion)

Gerät vervollständigte die Ausstattung des Tempels, z. B. Kesselwagen, dergleichen sich mehrere in Kypros gefunden haben (Abb. 197). Alle diese Werke des Erzgusses werden jenem tyrischen Künstler zugeschrieben.

197. Kesselwagen aus Kypros (Furtwängler)

Nicht günstiger als mit der Architektur verhält es sich im phönikischen Stammlande mit der Skulptur, wobei freilich wie bei der Architektur zu bedenken bleibt, daß hier der Boden, durch Völkerströmungen immer von neuem aufgewühlt, nur noch eine äußerst geringe Ergiebigkeit an Funden besitzt. Die wenigen größeren unter den ausgegrabenen Skulpturresten lassen selbständigen Formensinn vermissen. Einige in Phönikien gefundene Bronzen von leidlicher Arbeit sehen chetitischen Bildwerken ähnlich, unterscheiden sich aber von ihnen durch die ägyptisierende Schurz- und Kronenform wie den Halsschmuck. Die Gesichter sind grob. Bei der abgebildeten Götterfigur aus der Gegend von Tyrus (Abb. 198) ist der Silberüberzug ziemlich unbeholfen aufgenietet; die Augen waren eingelegt. Die zahlreichen, übrigens niemals altertümlichen Sarkophage mit menschlich gestaltetem Deckel ahmen die ägyptischen Mumienkästen nach, soweit sie nicht, wie der Sarg des Königs Eschmunazar von Sidon (vor 300), sogar in Ägypten gearbeitet und nur für den neuen Besitzer hergerichtet sind. Andere Reliefs zeigen den Einfluß altionischer Kunst. Abhängig, konnten auch die Phoiniker auf die monumentale Kunst anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten sie auf das alte Kunsthandwerk in hohem Maße bestimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muster aus und ein und erweiterten die Kunstanschauung bei den Anwohnern des Mittelmeeres, besonders im 8. und 7. Jahrhundert, nachdem sie durch die Übermacht der Assyrer vollends auf das Meer hinausgedrängt worden waren. Selbst erfahren in einzelnen Zweigen des Kunsthandwerks, z. B. in der Metallarbeit (mit Benutzung des kyprischen und kleinasiatischen Kupfers) und in Anfertigung von Goldschmuck, in der Buntwirkerei, der Färberei (Purpur), später auch in der Glasbereitung, verschafften sie der heimischen Kunsttätigkeit neue Absatzquellen; ebenso häufig überbrachten sie die Werke älterer Kulturvölker, Töpferwaren, Fayencen und Metallarbeiten aus Ägypten, Gewebe mit reichen Mustern aus Babylon, Seidenstoffe und Schmucksachen aus Assyrien, in die dem Verkehr neu gewonnenen Landschaften. So findet sich überall, wo die Phoiniker verkehrten, ein Mischstil, dessen erste Anfänge (um 1250) sich allerdings in die ägyptischen Werkstätten des Delta zurückverfolgen lassen. Assyrische und ägyptische Motive erscheinen unvermittelt nebeneinander, z. B. auf kyprischen Schalen (Abb. 199) und einer Silberschale von Palestrina im Museum Kircherianum in Rom, während in anderen Fällen die Gestalten in Körperhaltung und Bekleidung altgriechischer Weise folgen;



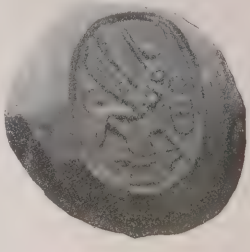
198. Phönikische Götterfigur. Bronze

199. Silberne Schale aus Amathus

jene Schale vereinigt zwei ornamental gehaltene Streifen ägyptischer und assyrischer Art mit friedlichen und kriegerischen Erzählungen in assyrisch-griechischem Mischstil. Auch in der Glyptik sind die phönikisch-palästinensischen Stämme durchaus abhängig, erst von den mesopotamischen Zylindern, dann von den ägyptischen Skarabäen und den runden kleinasiatischen Siegeln. Immerhin bringen sie es auch hier z. B. in dem Siegel des Schema aus Tell-el-Mutesellim (Abb. 200) oder dem des Asaph (Abb. 201), ebendaher, zu ganz achtungswerten Leistungen. Aber sie erscheinen durchweg als empfangender, nur selten, namentlich in formaler Beziehung, als gebender Teil; so haben sie nie eine wirkliche künstlerische Selbständigkeit erreicht, wohl aber eine unverkennbare Eigenart.

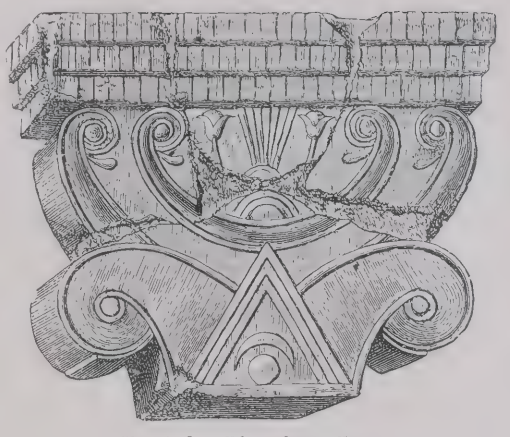
Ein Wort sei über die Kunst, die man den Philistern glaubt zuschreiben zu dürfen, gesagt. In der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends kommen Gräber vor mit rechteckigen Steinsärgen, bedeckt mit großen Steinplatten; der Tote liegt darin ausgestreckt, nicht wie bei den kanaanitischen Begräbnissen in Hockerstellung, den Kopf nach Osten gewendet. Schmuck und Nahrung des Toten sind um den Leichnam gelegt, das Ganze erinnert an kretische und mykenische Schachtgräber. Man schreibt den Philistern auch bunt bemalte Gefäße mit Tier- und Pflanzenornamenten, Spiralen usw. zu, die wie ein barbarischer Ausläufer der minoischen Kunst aussehen. Diese Keramik erweist sich aber jedenfalls als die Fortsetzung einer älteren, die kyprische und vielleicht ägyptische Einflüsse neben kretischen verrät; auch spätmykenisches eingeführtes Geschirr läßt sich nachweisen. Alles in allem ist vorläufig Zurück-

200. Siegel des Schema aus Tell-el-Mutesellim



201. Siegel des Asaph aus Tell-el-Mutesellim

haltung geboten, um so mehr, als in jenen wohl sicher philistäischen Gräbern von Gezer die Philisterkeramik gerade nicht vorkommt.



202. Kyprisches Blütenkapitell. Louvre

Kypros. In vielen Punkten ähnlich verhält sich die Insel Kypros, die zweite große Insel des östlichen Mittelmeeres, reich an Korn, Holz und Kupfer, ursprünglich vielleicht von einer den Kleinasiaten verwandten Bevölkerung bewohnt. Auch hier fanden sich Einflüsse aller Art zusammen, in ältester Zeit babylonische und ägyptische, dann auch minoische vom Westen, im letzten Jahrtausend wiederum assyrische und ägyptische, vielleicht zum Teil durch die Phoiniker vermittelt, endlich auch griechische. So empfing Kypros eine Reihe verschiedener Anregungen, die es in eigentümlicher Kreuzung und Verflechtung auszubilden und mit einem gewissen heimischen Element zu verschmelzen bemüht war, das den kyprischen Werken wenigstens zu großem Teil ihren besonderen Stempel aufdrückt. Kypros ist künstlerisch, mit Phönikien verglichen, viel reicher und eigenartiger. Metallwerke wie die metallenen Schalen (Abb. 199), Goldschmuck, Glasarbeiten sind Kypros mit Phönikien gemeinsam. Speziell kyprisch sind gewisse Pfeilerkapitelle, die das alte Irisblütenmotiv in eigenartig reicher Umbildung aufweisen (Abb. 202), wie überhaupt die von ägyptischen Vorbildern der frühen 18. Dynastie angeregte Ausbildung der »kyprischen Palmette«. Ganz besonders zäh hält man hier an alten Ornamenten und Formen fest. So erscheint auf Tongefäßen noch der heilige Baum zwischen zwei Tieren (Abb. 203). Zahllose Statuen und Statuetten, aus einem einheimischen weißlichen Kalkstein gearbeitet, zeigen einen bestimmten Lokalstil. Es sind durchgängig bekleidete Gestalten, die zumeist die Stifter von Weihgeschenken nach verschiedenem Stand und Beruf darstellen. Sie sind, wozu das weiche Material veranlaßte, in der Regel nicht fein ausgeführt und eintönig in ihrer geschlossenen Haltung, wegen ihrer rohen Rückseite fast mehr Reliefs als Rundbildern vergleichbar, zeigen aber in den Köpfen ein besonderes, von anderen Kunstweisen verschiedenes Gepräge. Das Gewand erinnert zuweilen an die ägyptische Weise (Abb. 204), aber häufiger erscheint die heimische Tracht, Chiton und Mantel (Abb. 205). Dem Stil nach reichen diese Statuen von der archaischen Zeit bis in die Zeit voll entwickelter Freiheit, wo die griechischen Vorbilder deutlich sind. Altertümlicher sind großenteils die zahllosen Tonfiguren, unter denen auch Götterbilder häufig sind, namentlich die vorderasiatischen Vorbildern entlehnte nackte Aphrodite. Aus der Masse der Dutzendarbeiten ragen nur einzelne Werke hervor. Griechischer Einfluß zeigt sich in ein paar reicheren Reliefs (z. B. Herakles und Geryoneus); eine wahre Musterkarte verschiedenartiger Vorlagen bildet ein Sarkophag aus Amathus (Abb. 206): mit griechi-

203. Tonkrug aus Kypros

204. Statue aus Golgoi auf Kypros. New York

205. Statue aus Golgoi auf Kypros

schen Ziergliedern an dem krönenden Gesimse verbinden sich kyprisch gestaltete Irismotive (vgl. Abb. 202) an den Seitenpfosten, mit einem Wagenzuge nach ionischem oder lykischem Muster an den Langseiten, teils nackte weibliche Gestalten, die mit den Händen die Brüste drücken, nach phönikischem Vorbilde, teils die charakteristischen Figuren des ägyptischen Gottes Bes auf den Schmalseiten. So bleibt die kyprische Kunst, dem lebendigen Strom

206. Marmorsarkophag aus Amathus auf Kypros. New York

hellenischer Entwicklung örtlich und innerlich entrückt, noch in späteren Zeiten alten Überlieferungen treu und spielt im Altertume eine ähnliche Rolle wie die sizilische Kunst im Mittelalter. Auch diese dankte einer mannigfachen Kulturkreuzung Ursprung und Glanz, vermochte aber auf die italienische Kunst ebensowenig nachhaltigen Einfluß zu üben wie die kyprisch-phönikische auf die hellenische.

5. Persien

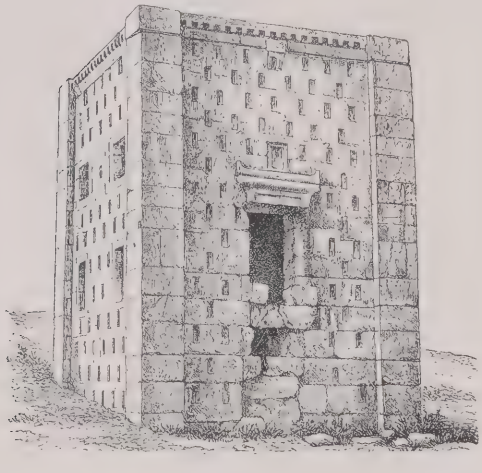
Zwischen der persischen und babylonisch-assyrischen Kunst bestehen zahlreiche Berührungspunkte, ohne daß doch eine einfache Ableitung der jüngeren von der älteren Kunstweise möglich schiene. Die Abweichungen werden nicht etwa nur durch das geringere Alter erklärt. Seitdem die Perser als Welteroberer ihre Herrschaft weit über die Stammesgrenzen hinaustrugen, öffnete sich ihre Phantasie in reicherem Maße fremden Einflüssen. Was sie in Ägypten, im syrisch-phönikischen Gebiet, besonders aber auf ionischem Boden schauten, wirkte auf ihre Kunst zurück, die das jüngste Glied in der Reihe der vorderasiatischen Künste darstellt. Auch fremde Künstler beschäftigten die Perser: Werke des alten Goldschmiedes Theodoros von Samos (6. Jahrhundert) schmückten den Palast in Susa, die Tätigkeit eines Bildhauers Telephanes aus dem ionischen Phokäa für die persischen Könige Dareios und Xerxes (521—465) ist verbürgt; die Paläste des 5. und 4. Jahrhunderts sind in der Blütezeit griechischer Kunst entstanden, und Reste feiner griechischer Vasen sind dort, wenn auch nur vereinzelt, neben griechischen Bronzen zu Tage gekommen.

Wir unterscheiden drei Hauptgruppen von Denkmälern, die teils dem Gründer des Perserreiches Kyros (559—529), teils den achämenidischen Königen (seit Dareios, 521) angehören. Zwei Gruppen liegen in der Persis, östlich vom persischen Meerbusen, beide im Tale des Pulvār (Medos), durch das die Straße von Ispahān nach Schiras führt. In einer Talebene unweit des Dorfes Murghab darf man Pasargadai ansetzen mit dem Grabe und Palaste des Kyros; weiter abwärts, wo der Fluß in die Ebene Mervdescht eintritt, liegt die Palastterrasse von Persepolis und die von den Königsgräbern bedeckte Felswand von Nakschi-Rustem. Die dritte Denkmälerstätte, Susa, neuerdings von den Franzosen (Dieulafoy, de Morgan) untersucht, liegt weitab gegen Nordwesten in der Landschaft Elam, etwa in der Breite von Babylon.

In einem Lande, heute ebenso reich an Gestein wie arm an Holz, kann eine fleißige Verwertung des Steinmaterials nicht überraschen. Um so auffälliger muß es erscheinen, daß die persische Architektur in ihrem Kern doch nicht vorzugsweise auf den Steinbau zurückgeht, Holz, Lehm und Ton vielmehr eine so große Rolle darin spielen. Dem Holzbau scheinen die überschlanken Säulen mit ihrem niedrigen Gebälk entlehnt, aus Lehmziegeln werden die Mauern aufgeführt. Das alles weist auf eine alte Tradition zurück, die wohl auf die medischen Bauten von Ekbatana, ja vielleicht auf noch ältere kleinasiatische, zurückgeht. Holz stand in jenen Landen reichlich zur Verfügung. Erst in Persien und Elam wurden die Formen des Holzbaues in Stein übertragen, wurde die mesopotamische Verkleidungstechnik für Stein- oder Fayenceplatten übernommen. Immer aber blieb die Verwendung von Holz, wie bei dem Salomonischen Tempel, eine technische Notwendigkeit für die Durchführung des Grundrisses. Erhalten sind fast ausschließlich Profanbauten, und es scheint vor Artaxerxes persische Tempel überhaupt nicht gegeben zu haben. Dem persischen Feuerdienst genügten einfache Altäre, wie deren bei Nakschi-Rustem ein paar erhalten sind, nach oben verjüngte Felswürfel, an den Ecken mit Säulen, die durch einen Bogen miteinander verbunden werden, geschmückt, mit einem Zinnenkranze bekrönt, der die Feuerstätte umschließt. Das Alter dieser Anlagen läßt sich allerdings bisher mit Sicherheit nicht bestimmen.

207. Das Grab Kyros des Älteren in Pasargadai

Gräber. Unter den erhaltenen Königsgräbern lassen sich zwei Typen unterscheiden, der Grabturm und das Felsengrab. Dem ersteren gehört das Grab des Kyros bei Pasargadai an (Abb. 207), das von den Anwohnern als Grab der Mutter Salomons (Meschhedi-maderi-Suleiman) bezeichnet wird. Es stimmt mit Arrians Beschreibung des Kyrosgrabes überein. Inmitten eines einst auf drei Seiten von einer Säulenhalle umschlossenen Hofes (die Säulen glatt mit kanneliertem Torus als Basis) lagert sich ein wuchtiger Stufenunterbau, auf dem, von drei niedrigeren Stufen getragen, die hausförmige Grabkammer sich erhebt, oberhalb des Gesimses mit einem Giebeldach aus einem einzigen großen Blocke bedeckt. Die baulichen Formen weisen die größte Einfachheit auf, was bei der Gesamthöhe von 10,70 m nur die Wirkung erhöht; die strengen Profile der Türumrahmung entsprechen der älteren ionischen Architektur. Überreste eines Baues in unmittelbarer Nachbarschaft werden dem Hause der das Grab bewachenden Magier angehören. Das Kyrosgrab ist nur eine besondere Variante des persischen (aber in ganz Kleinasien und bis Syrien hin verbreiteten) Grabturms, wie solche in Pasargadai selbst, in Nakschi-Rustem (Abb. 208) und sonst erhalten sind. Sie enthalten nur einen einzigen hohen und hochgelegenen Raum. Die Ecken sind als vorspringende Pfeiler gestaltet, die Wände, in denen ornamentale Scheinfenster und eine ehemals durch eine Treppe zugängliche Tür angebracht sind, werden oben mit einem Zahnschnitt bekränzt. Ein flaches, steinernes Dach bildet den oberen Abschluß. Es ist einleuchtend, daß diese Form nicht für das Grab erfunden, sondern dem Hausbau entlehnt ist.



208. Persischer Grabturm bei Nakschi-Rustem

209. Felsgrab des Xerxes bei Nakschi-Rustem

Die jüngeren Gräber der Achämeniden von Dareios an tragen einen anderen Charakter. Ähnlich den kleinasiatischen Grabfassaden (Abb. 183f. 187f.) sind sie in die Felswand hineingehauen. Während der König und seine nächsten Angehörigen, in Sarkophagen beigesetzt, in der unzugänglichen Grabkammer verborgen ruhen, ist die ganze Außenseite des Felsgrabes in eine zweistöckige Schauwand verwandelt. In der Felswand bei Nakschi-Rustem, etwa 5 km von Persepolis, befinden sich drei solcher Gräber nebeneinander, von der Ebene aus gerechnet die Gräber Dareios' II., Artaxerxes' I. und Dareios' I., dieses allein inschriftlich bezeichnet; daneben an der rechtwinklig vorspringenden Felswand das Grab des Xerxes (Abb. 209). Hier ruhten also die Könige des 5. Jahrhunderts. Da es an weiterem Platze mangelte, haben die Könige des 4. Jahrhunderts, Artaxerxes II. und Artaxerxes III., ihre Gräber an dem Felsen über der Palastterrasse von Persepolis, anscheinend ein jeder oberhalb seines Palastes (Abb. 211, h und i), erhalten; ein südlich davon liegendes, unvollendetes Grab mag für den letzten Achämeniden bestimmt gewesen sein. (Die hier gegebenen Zuweisungen der Gräber nach F. C. Andreas.) Alle diese Grabfassaden weisen die gleiche Anlage auf.

Der Typus einer Palastfassade liegt zu Grunde. Das untere Stockwerk ist als hohe Halle gestaltet. Zwischen zwei Eckpfeilern tragen vier schlanke Säulen ein nach ionischer Weise dreigeteiltes Epistyl mit Zahnschnitt darüber. Ein Fries schließt dies Stockwerk ab; in der Gräbergruppe des 5. Jahrhunderts ist er glatt, an den beiden jüngeren Gräbern mit schreitenden Löwen geschmückt. In der Mitte, oberhalb der Säulen, baut sich das obere Stockwerk auf. Ein langer, bettartig gestalteter Thron, dessen Füße durch eine Querleiste verbunden sind, füllt den Raum; Querleiste und Thronschwinge werden durch lange Reihen von Männern, die Vertreter der Völker des Reiches, gestützt (die Zahl wechselt nach dem Bestande der einzelnen Regierungen); die Füße krönen Protomen von sog. Einhörnern. Oben auf dem Throne steht links auf besonderen Stufen der König, rechts der Feueraltar, während in der Höhe das Bild des guten Gottes Ahuramazda und die Sonnenscheibe über der Opferszene schweben. Die gewöhnlichen Perser ruhten in wannenförmigen Sarkophagen, die in Erdgruben versenkt waren. Man gab der Leiche reiche Beigaben mit (Abb. 210).

210. Achämenidisches Begräbnis. Susa. (De Morgan)

Paläste. Neben den Gräbern bilden die Paläste die hervorragendsten Zeugen der persischen Kunst. Wie in Assyrien wurden sie auf künstlichen Plattformen über die Ebene emporgehoben, und wie in Assyrien liebte es jeder König, einen neuen Palast neben die Bauten der Vorgänger zu stellen und sich so einen selbständigen Ruhmestitel zu erwerben. Dieser Sachverhalt liegt deutlich in den oft beschriebenen und abgebildeten Palasttrümmern von Persepolis (Abb. 211) vor, die von den Anwohnern als Tachti-Dschemschid (Thron des Dschemschid) bezeichnet werden. Die Stadt lag in der Ebene am Austritt des Pulvār (bei Istachr), seine »Feste« aber legte Dareios etwas abseits unter der Steilwand des Gebirgszuges an (Abb. 212). Die Terrasse mißt 473 × 283 m. Das Material zu sämtlichen Bauten war neben den Ziegeln der Mauern ein grauschwarzer kristallinischer Kalkstein; nur einzelne Teile sind von weißem Marmor. Dareios selbst begnügte sich zunächst mit einem kleinen Palaste (A, »Tatschara«, Abb. 211 und 213); hinter der wohl von acht Säulen gestützten Vorhalle, zu der eine doppelte Freitreppe führt (Abb. 213), und dem überhöhten Säulensaale mit den Nebenräumen lagen gut ausgestattete Wohnräume. Zwei Türme flankierten die Vorhalle. (Die kleine südwestliche Treppe ist ein Zusatz Artaxerxes' III.). Als Repräsentationsbau

(Apadhāna) errichtete wahrscheinlich noch Dareios selbst (wie es einst Kambyses in Pasargadai neben dem Palast seines Vaters Kyros getan) den Hundertsäulensaal H, der 68 m im Geviert mißt. Außer durch die Vorhalle war dieser Thronsaal durch je zwei Türen an den Langseiten zugänglich. Xerxes, des Dareios Sohn, erbaute als Wohnpalast für sich den Palast B (Abb. 211) nach ähnlichem Plan wie A, nur daß dem an sich stattlicheren Haus der hinterste Teil fehlt, dafür aber die Seitenräume reicher ausgestattet sind. Dann legte er im Nordwesten Hand an eine viel größere Prachtanlage. Vermutlich gehört dazu die weltberühmte Treppe C von weißem Marmor, die 7 m breit und so bequem ist, daß mehrere Reiter nebeneinander die Stufen hinaufsprengen können. Ist sie auch nicht selbst mit dem Namen des Königs bezeichnet, so erscheint sie doch untrennbar von dem darüber gelegenen Torbau D, der inschriftlich auf Xerxes zurückgeführt wird, einem quadraten Bau mit viersäuligem Innenraum, dessen vier Tore sich nach allen vier Seiten öffneten; der Eingang ward nach assyrischer Art von geflügelten Stieren und Mannstieren (vgl. Abb. 164) umrahmt und bewacht. Wir erblicken hier das Vorbild der später so beliebten syrischen Tetrapyla. Das Tor zur Rechten führte zu dem großartigen Apadhāna E, das nach Andreas wahrscheinlicher Vermutung nie vollendet worden ist, wie das Fehlen der Schuttmassen beweist, welche die Paläste A, F, H völlig bedeckt haben, indem die hölzernen Deckbalken mit ihrem starken Lehmbelag (beim Brand von Persepolis 330 v. Chr.?) herabstürzend alles überdeckten. Eine Freitreppe, deren Wände mit Reliefs feierlicher Züge bedeckt waren, führte zur Vorhalle, deren flankierende Seitentürme — eine Neuerung bei dem Apadhāna, die dem Wohnpalast entlehnt ist — nie erbaut wurden. Die drei um die Mittelhalle liegenden Säulenhallen tragen Kapitelle verschiedener Ordnung, aber gleicher Höhe. Hingegen überragen die Säulen des Mittelsaales die übrigen nach Dieulafoys genauen Messungen um mehrere Meter (vgl. Abb. 212). Bei diesem einzigen Palast, bei dem sie zugleich in größerem Abstand zueinander stehen, sind die Säulen, wie in Pasargadai, aus Stein aufgeführt, wodurch die Feststellung ihrer Höhe möglich wird. Nach hinten schließt das Apadhāna E mit einer glatten Mauer ab. Das kleine Apadhāna F gehört vielleicht Artaxerxes I., der unvollendete Bau in der Südecke J Artaxerxes III., dem Dareios II. schreibt Andreas den Torbau G zu, dessen Zweck freilich dann unerfindlich bleibt.

211. Die Palastterrasse von Persepolis

Man kann ohne Mühe an den Ruinen der Paläste von Persepolis und Pasargadai die Entwicklung verfolgen: der Kyrospalast, inschriftlich bezeichnet und in unmittelbarer Nähe des Kyrosgrabes, stellt sich als eine Ausgestaltung des von Polybios beschriebenen medischen Palastes von Ekbatana dar; zwischen zwei nach dem Vorbild der Grabtürme zu ergänzenden

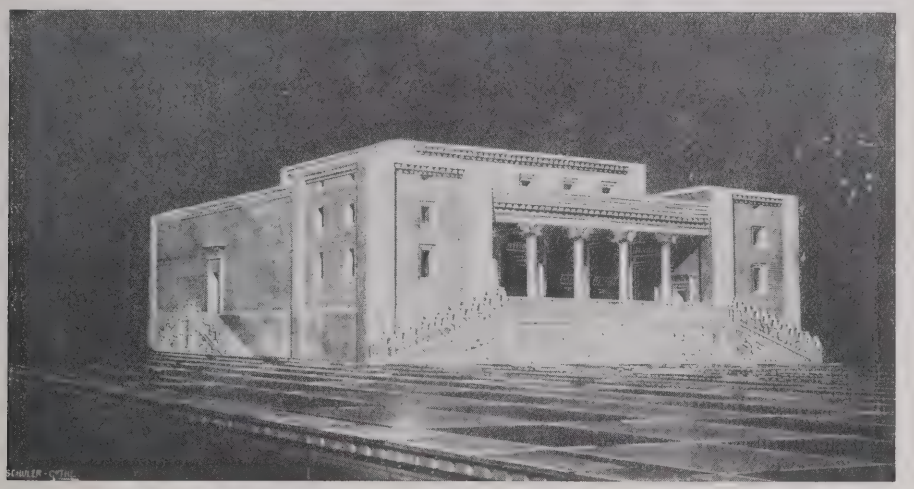
Türmen, in denen wir die Wohnbauten der älteren Zeit erkennen dürfen, die man so lange vermißt hat, liegt eine von Säulen getragene Vorhalle, aus der man durch eine Tür in die langgestreckte Mittelhalle tritt, deren eine erhaltene Säule im Verhältnis zu den Stein-Anten der Türme genügt, um zu beweisen, daß dieser Raum nicht nur höher als die Eingangshalle, sondern auch als die durch Mauern abgetrennten, an der anderen Längsseite offenen Seitenhallen war. Hinter der Mittelhalle lagen weitere Räume, deren Gestalt nicht feststeht (Abb. 214). Der Plan aller Wohnpaläste bleibt der gleiche, nur daß die Seitenhallen geschlossen und in Einzelräume aufgeteilt werden, die hinter der Mittelhalle liegenden Räume auch in Wegfall kommen können. Die Mittelhalle selbst hat die Neigung, sich dem Quadrat

212. Ansicht der Paläste von Persepolis, vom Grabe Artaxerxes' II. aus

zu nähern, der ganze Bau aber behält die Längsrichtung bei. Schon der neben dem Kyrosbau liegende Kambysesbau, an dessen einem Tor das Reliefbild des vergöttlichten Kyros mit den Attributen des ägyptischen Königs angebracht ist (Abb. 215), ist nichts anderes als die Verselbständigung des Mittelsaals zu einem mit monumentalen Eingängen versehenen Repräsentationsraum, dem Apadhāna. Das Apadhāna des Dareios, der Hundertsäulensaal, bleibt dieser Tendenz noch treu, das Apadhāna des Xerxes nähert sich im Grundriß mehr dem Wohnpalast, behält aber die offenen seitlichen Hallen, die der Wohnpalast überwunden hatte, bei.

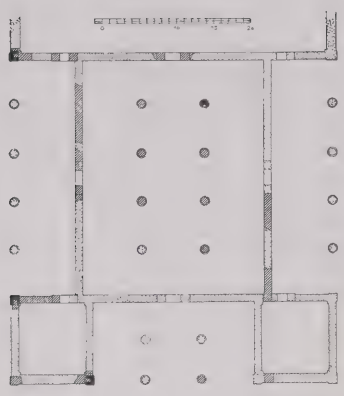
In Pasargadai ist der Säulenschaft glatt, die Basen scheibenförmig, von den Kapitellen ist leider nichts erhalten. In Persepolis treten in den Palästen anders als an den Grabfassaden (Abb. 209) glockenförmige Basen auf, deren Profile allmählich reicher werden. Fallende Blätter, verschieden ausgestaltet, schmücken sie. Der Schaft der Grabfassadensäulen ist glatt; so mag er auch noch, im Anschluß an die Säule von Ekbatana und Pasargadai im Wohnpalast des Dareios gewesen sein. Aber die Bauten des Xerxes weisen, doch wohl in Anlehnung an griechische Muster, reiche Kannelierung am Schaft auf (Abb. 216). Als Kapitell

dient im Wohnpalast des Dareios und in den Seitenhallen des Xerxes-Apadhāna (E auf Abb. 211) ein Paar aneinander gestoßene Vorderteile gehörnter Löwen (»Einhörner«), zwischen deren Nacken das Sattelholz für die Dachbalken liegt (Abb. 216, a). Überall sonst, auch an den Grabfassaden, tritt an Stelle des Löwen der Stier. Stierkapitelle trägt auch die dritte persische Säulenordnung, bei der zwischen Schaft und Kapitell sich ein Blattüberfall einschiebt, der an chetitische und syrische Formen (Abb. 195), an das äolische Kapitell (Abb. 309) und einigermaßen auch an frühionische Zierformen (Abb. 312. 347 f.) erinnert. Darüber steigt ein Palmkapitell nach ägyptischer Weise (Abb. 53) auf, für das es aber auch altgriechische Parallelen, z. B. in Delphi am Schatzhaus der Massilioten (Abb. 346) gibt. Über diesem Palmkapitell erhebt sich, aus den runden Formen in die oblongen des Stierkapitells überleitend, ein viereckiges Glied (Querschnitt Abb. 216, c), das nach allen vier Seiten aufgerichtete doppelte Voluten vorschiebt, wie sie die assyrische Kunst, wagerecht gestellt, als Säulenbekrönung und als Schmuck horizon-



213. Wiederherstellung des Dareiospalastes. (Nach v. Bissing und Schuler)

taler Holzstege kennt (Abb. 154), wie sie ähnlich jedoch auch im Bereich der ionischen Kunst vorkommen. Dieses reiche, aber durchaus unorganische Gebilde (Abb. 216, b) kann keinen anderen Zweck haben, als die Höhe der Säulen zu vergrößern, ohne die schon überschlanken, etwa 12 Durchmesser hohen Träger noch mehr zu verjüngen. Abgesehen von den »Propyläen« des Xerxes, wo sie nur in geringer Zahl erscheint, findet diese Säulenordnung ihre Verwendung nur in der Mittelhalle des von Xerxes erbauten Apadhāna, dem entsprechenden Raum des Apadhāna von Susa (von Dareios begründet, von Artaxerxes II. in der heutigen Gestalt erneuert) und in der Vorhalle des Apadhāna des Xerxes von Persepolis, wo der Baumeister dem Eintretenden offenbar die gleiche Säulenordnung entgegenstellen wollte, die im Innern herrschte. Die Verlängerung des Säulenschaftes aber war bedingt durch die Überhöhung des Mittelsaales über seine Umgebung, mit anderen Worten durch die basilikale Anordnung. Der Gedanke, einen Mittelraum zu erhöhen und in ihm Fenster zur Belichtung der Seitenräume anzubringen, scheint aus Ägypten zu stammen, wo wir ihn im Taltempel des Chefren (S. 20) und im großen Säulensaal von Karnak (Abb. 86) u. a. angewendet finden. Vermutlich kehrte er im Tempel Salomonis wieder (S. 84). Ihn aber zu einem festen Bautypus entwickelt zu haben, unter organischer Einbeziehung der zwischen zwei Türmen liegenden Vorhalle und der Seitengemächer scheint das Verdienst der persischen Kunst, die dabei sich der Formen des Bīt-



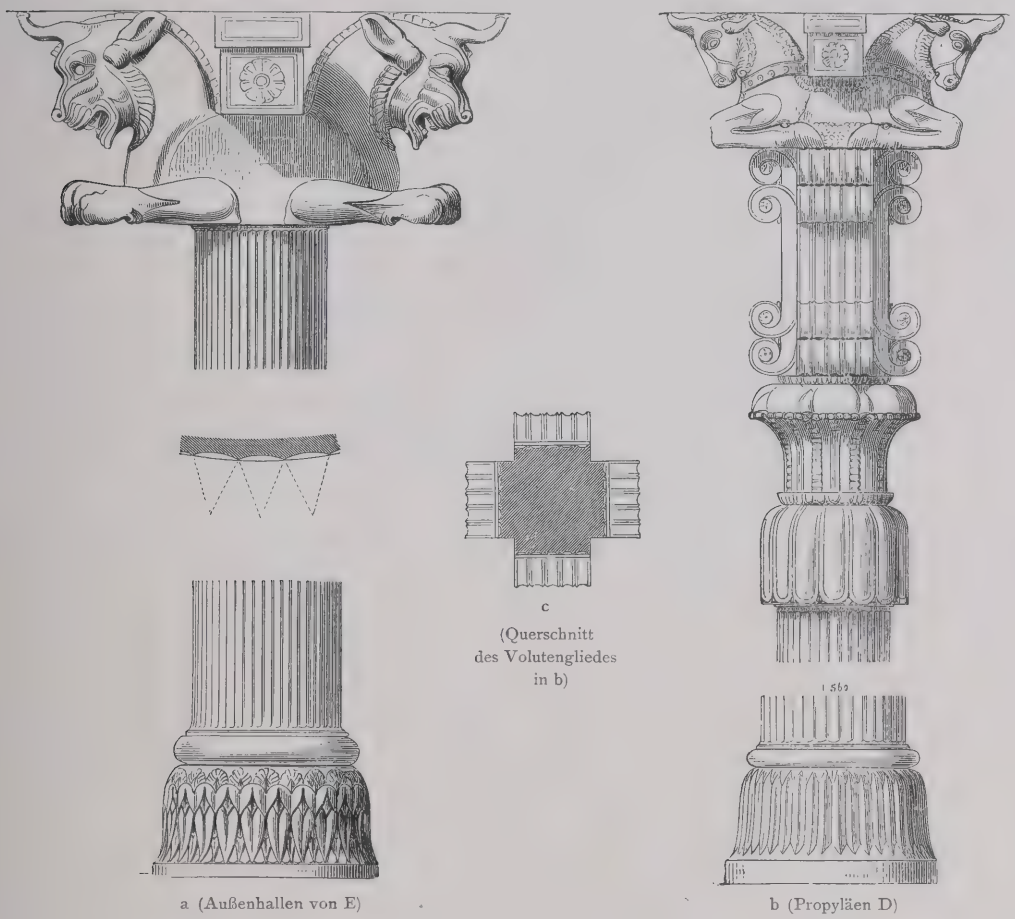
214. Plan des Palastes Kyros' des Älteren zu Pasargadai. Der hintere Abschluß ist als unsicher fortgelassen. (Auf Grund von Dieulafoy nach v. Bissing und Schuler)

Chilani (S. 65) mit bediente. Es ist möglich, daß diese für uns bei den Südchetitern greifbare Bauform, die seit Sargon auch bei den Assyrern Eingang fand, und dem Baumeister des Salomonischen Tempels bekannt gewesen zu sein scheint, irgendwo in Kleinasien oder im Mitannireich eine uns noch unbekannte Ausgestaltung erfahren hat. Jedenfalls darf man den persischen Palast nicht einfach als Bīt-Chilani bezeichnen. Indem nun nach dem Plan der Königsschlösser von Susa und Persepolis überall in den Provinzen die Satrapenpaläste erbaut wurden, die ja auch als Absteigequartier des Königs dienten, verbreitete sich dieser Typus und konnte so Vorbild werden nicht nur für heidnische Bauten, wie den Palast des Hyrkanos und die Bauwerke des Herodes, sondern er wurde in Syrien und Kleinasien, ja bis Armenien hin von den Christen übernommen, und Kirchen wie die von Kalb Lusae oder Turmanin lassen den persischen Aufbau ihrer Fassaden wie des Grundrisses deutlich erkennen.

An Zusammenhängen der persischen Architektur mit älteren Stilen fehlt es auch sonst nicht: die zahlreichen und ungewöhnlich tief gezogenen Fenster der Paläste von Persepolis finden ihre Parallele in den Fenstern der chetitischen Bauten von Boghasköi, die Hohlkehlen über Türen und Fenstern in Persepolis sind der ägyptischen Kunst entlehnt. In Susa stellte Dareios neben sein persisches Apadhāna einen mesopotamischen Palast mit zahlreichen Höfen, überwölbten Räumen und Gängen. Es wird kein Zufall sein, daß gerade aus Susa, wo die Technik alteinheimisch war, auch die Proben bunter Kacheln mit vegetabilischen Ornamenten und mit Tier- und Menschenfiguren (schreitenden Löwen auf graugrünlichem Grund, unmittelbar an die Löwen von Babylon, Taf. III, erinnernd) schreitende Leibwachen, die sog. Unsterblichen, je fünf durch einen Pilaster getrennt, von bläulichem Grunde sich abhebend (Abb. 218), stammen, die die Lehmwände des Gebäudes bekleideten. Die Hauptmotive der Ornamentik, Zinnenkranz, Marienblümchen, Palmetten und Knospen scheinen der babylonisch-assyrischen Kunst entlehnt, ebenso die Mannstiere, die an den isolierten Torbauten Wache halten. Aber überall bewahrt die Ausführung ihre Eigenart. Gewiß haben griechisch-ionische Vorbilder dabei mitgewirkt: sie machen sich fühlbar im Gewandstil (Abb. 218), insbesondere dem freieren Faltenwurf, vielleicht auch in der bis auf das noch meist ganz von vorn gesehene Auge richtig durchgeführten Profilzeichnung der Figuren, ferner wohl in den kräftigen Eierstäben, den Tür- und Fensterumrahmungen und im Gebälk. Nach anderer Richtung weist ein Vergleich der Audienzreliefs im Hundertsäulensaal mit den Reliefs von Malamir (Abb. 217),

215. Der Pfeiler mit dem Bild des verklärten Kyros zu Pasargadai

südöstlich von Susa, der Gegend, aus der vielleicht Kyros stammte. Hier finden sich, hoch an den Felsen, lange Züge menschlicher Gestalten in mehreren Reihen übereinander, zum Teil von rechts und links aufeinander zu schreitend. Auf dem einen Relief thront zuoberst der König, dem zwei stehende bärtige Männer Bericht zu erstatten scheinen, während ein hinter ihnen Knieender offenbar ein tributpflichtiges Volk personifiziert. Hinter dem König stehen ein Gestell mit Flaschen (?) und zwei Diener oder Beamte. Die Tracht erinnert an die



a (Außenhallen von E)

c (Querschnitt des Volutengliedes in b)

b (Propyläen D)

216. Säulen aus den Palästen von Persepolis. (Vgl. die Abb. 209. 212)

medische. Einige Männer scheinen den kurzen Rock und die Hosen der Gegend von Susa zu tragen. In der Luft über dem vor den König hingestellten Tisch erscheinen drei göttliche (?) Gestalten. Die Reliefs von Malamir gehören nach der wahrscheinlichsten Annahme der Zeit um 600 v. Chr. an. Wenn also dem Inhalt wie der äußeren Anordnung nach in die Augen fallende Übereinstimmungen zwischen diesen Reliefs und den persischen in den Palästen wie an den Gräbern bestehen, andererseits die sonst bekannte orientalische Kunst nichts ähnliches bietet, so muß man schließen, daß in Malamir eine der Wurzeln der persischen Kunst gefunden ist. So unbeholfen auch die Ausführung noch scheint, das gemessen feierliche Wesen, zugleich die Freude an der Figurenhäufung, die Abneigung gegen übermenschlich große Figuren scheinen den Künstlern von Malamir und ihren medisch-persischen Nachfahren

von Susa und Persepolis gemeinsam. Es ist keine übermäßig reiche, aber eine durch und durch königliche Kunst, deren immer wiederholter Vorwurf, die Person des Königs, auch in seinen täglichen Geschäften, und des Königs Kampf mit den Ungeheuern, die das Böse vertreten, ist. In den Dienst dieser Idee des Sieges des Guten über das Schlimme stellen sich auch

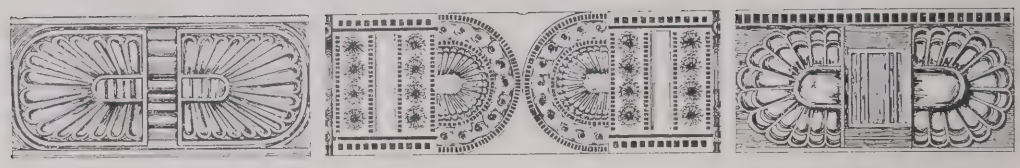
217. Felsrelief von Malamir

die prächtig stilisierten Tierkampfreliefs, die uralte asiatische Motive neu, ganz und gar unnaturalistisch aufnehmen. Bemerkenswert erscheint die reiche Bemalung aller persischen Steinreliefs, wie sie durch ältere Beobachtungen gesichert ist und auch für die kleinasiatischen (und assyrischen) Reliefs feststeht.

Mehrfach haben unsere bisherigen Betrachtungen uns bereits in das Gebiet griechischer Einwirkungen auf die älteren Völker des Orients geführt. An der Westküste Kleinasiens ent-

wickelten sich seit langer Zeit diese wechselseitigen Berührungen, die Inselwelt des ägäischen Meeres bot die natürlichen Brücken zwischen Orient und Okzident dar. Die Umländer dieses Inselmeeres bilden das eigentliche Griechenland, das die vom Osten entlehnten Anregungen selbständig verarbeitet und mit reichen Zinsen heimzahlt.

218. Die »Unsterblichen«, Relieffiguren aus emaillierten Ziegeln. Susa. Louvre



a (Mykene, Elfenbein) b (Tiryns, Alabaster mit Glaspasten) c (Mykene, Roter Marmor)

219. Mykenische Friesornamente (vgl. S. 127)

B. Griechenland

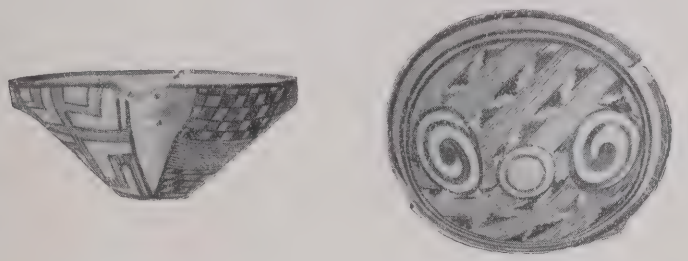
Weithin offen, allseitig erschlossen lag die griechische Welt, von allen Seiten die Inseln des ägäischen Meeres umgebend und nach Westen bis zu den Küsten Siziliens ausgreifend. Daß die älteren Bewohner dieser Länder in mehr oder weniger engem Zusammenhange mit dem Orient und mit Ägypten standen, ließen Funde und vereinzelte Nachrichten schon längst erkennen. Es hat aber das griechische Volk wie kein anderes verstanden, diese Abhängigkeit zu lösen und sich zu einer freien Selbständigkeit zu erheben. In dem Augenblicke, wo in den Hellenen das Bewußtsein erstarkte, menschliche Erkenntnis, menschliche Schönheit und menschliche Tugend seien ein Geschenk der gnädigen Götter und ihre Pflege ein Gottesdienst, als sie den Göttern wesentlich sittliche Züge aufprägten, da schlossen sie mit der Vergangenheit ab und öffneten der Bildung völlig neue Bahnen. Sie erzählten von ihrer Vergangenheit wie von einer fremden Welt.

So hat auch die griechische Kunst die Spuren des mühseligen Weges, den sie jahrhundertelang gegangen war, verwischt und weckt leicht den Eindruck, als wäre sie, wie Athena dem Haupte des Zeus, vollendet der Phantasie eines Künstlers entsprungen. Erfreut sich ein Volk einer lebendigen Kunst, so besitzt es nicht mehr die Lust und die Muße, den mühsamen, steinigen Weg, den es hat erklimmen müssen, zu prüfen. Selbst auf der Höhe angelangt, fesseln es bei dem Rückblick in die Vergangenheit nur ähnliche Höhepunkte. So ist erst in unseren Tagen in das Dunkel griechischer Vorzeit ein helleres Licht gefallen. Namentlich durch Heinrich Schliemanns und seiner Nachfolger epochemachende Entdeckungen sind wir über die Vorgeschichte der griechischen Kunst genauer unterrichtet worden. Sie erstreckt sich über das zweite, reicht sogar bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Wir sehen hier im ganzen ab von den Spuren des Steinzeitalters, von denen oben (S. 4ff.) die Rede war, nur wenige Bemerkungen mögen zur Anknüpfung genügen.

Paläolithische Reste fehlen im griechischen Gebiet bisher ganz; kaum zufällig, obwohl der Grund dafür nicht klar zu Tage liegt. Dagegen ist die Neolithische Kultur durch neuere Funde sehr stattlich vertreten, vor allem in Thessalien, das gleich dem übrigen nördlichen Gebiet der Balkanhalbinsel unter dem Einfluß des donauländischen Kulturkreises und seiner bunten Keramik steht (vgl. oben S. 8). Dimini (nahe bei Volo), die ansehnlichste der Ansiedlungen, ist vor allem reich an einem in schwarz, weiß und rot oder auch nur in einer Farbe kräftig gemusterten Geschirr, dessen teils gradlinige, teils aus Spiralen bestehende Muster wie bunte Teppiche wirken (Abb. 220). Diese Kultur ist bis nach Böotien und in den Peloponnes zu verfolgen, wo sie sich z. B. in Orchomenos und bei Korinth zeigt, weiter südlich fehlt ihre Spur, fehlen aber bis jetzt überhaupt zusammenhängende Kulturreste dieser

Frühzeit; nur Kreta bietet wieder zahlreichere keramische Funde aus den hohen neolithischen Besiedelungsschichten unterhalb der Paläste in Knosos und Phaistos. Deren Formen gehören aber viel eher dem oben (S. 4 ff.) charakterisierten west- und südeuropäischen Kreise an, und sie entbehren der kräftigen bunten Dekoration, stellen wohl in jüngerer Zeit mit eingeritzten Linien und teilweiser Rauhung des polierten Grundes einfachste Flächenmuster (Schachbrett, breites Zickzackband) her und beleben sie dann noch durch weiße oder rote Füllung der rauhen Felder oder der eingestochenen Punkte.

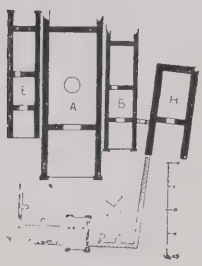
Über diese steinzeitlichen Kulturen lagern sich, auch wieder vielfach lokal unterschieden, die bronzezeitlichen. Ein besonders anschauliches Bild einer solchen bietet uns eine von der griechischen Sage gefeierte Stätte, die allerdings nicht auf europäischem Boden, sondern in Kleinasien liegt, Troja. Ihre vielfachen, nicht nur in der Sage beruhenden Beziehungen zu Griechenland aber machen ihre Besprechung an dieser Stelle wünschenswert.



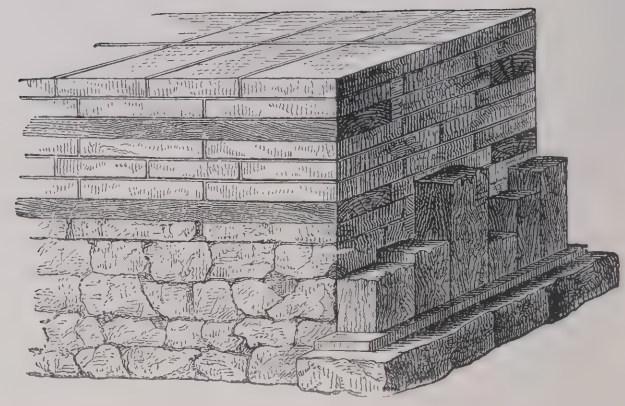
220. Steinzeitliches Tongefäß aus Dimini

1. Troja

Den altberühmten Platz Troja hat, nicht als erster, aber in Übereinstimmung mit der überwiegenden antiken Überlieferung Schliemann in dem nahe dem Hellespont ausgezeichnet günstig gelegenen niedrigen Hügel Hissarlík erkannt und aufgedeckt. Auf dem anstoßenden, breiter gelagerten Höhenzug dehnte sich die griechische Stadt Ilion aus; die ältesten Ansiedlungen lagen auf dem erstgenannten Hügel, ja haben ihn eigentlich erst geschaffen. Neun Schichten übereinander führen hier von der Urzeit bis in die römische Periode. Die unterste hat man, aber schwerlich mit Recht, noch der Steinzeit zurechnen wollen. 5 m höher begegnet die zweitunterste Schicht, selbst wieder in drei Entwicklungsstufen geschieden, so daß diese sog. »verbrannte Stadt«, in der Schliemann das homerische Troja erkennen wollte, von längerer Dauer gewesen sein muß. Es war nur eine kleine Burg, aber sie zeigt eine weit reichere Ausbildung als die älteste Anlage und gibt sich deutlich als der Bronzezeit angehörig zu erkennen (vgl. oben S. 6). Die geebnete Burgfläche umgeben dicke Mauern, in ihrem den eigentlichen Hügel verkleidenden Unterbau aus kleinen Bruchsteinen gebildet und stark geböscht, oben senkrecht aus Lehmziegeln aufgeführt, mit Türmen und engen Torwegen, die allmählich erweitert und kunstvoller angelegt wurden. Die hier angewandte Bautechnik ist in der ganzen alten Welt und zu allen Zeiten verbreitet: über einem Steinfundament, das die Erdfeuchtigkeit abhält, wird die Mauer aus ungebrannten Lehmziegeln errichtet, an gefährdeten Stellen wohl auch mit Holz geschützt, und gegen das Regenwasser oben durch eine Abdeckung, vermutlich einen hölzernen Wehrgang, gesichert. Die gleiche Bauweise, aber in besonderer Ausbildung, findet sich bei Wohnhäusern, deren Reste sich auf der Burg erhalten haben (Abb. 221); sie gehören der letzten Periode dieser zweiten Schicht an. Bei dem größten (A) ist die Technik noch sicher zu erkennen (Abb. 222).

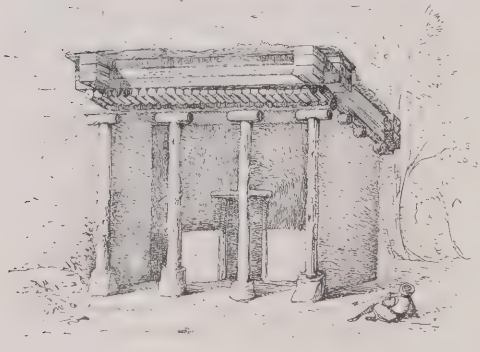


221. Häusergruppe Troja, zweite Ansiedlung (Dörpfeld)



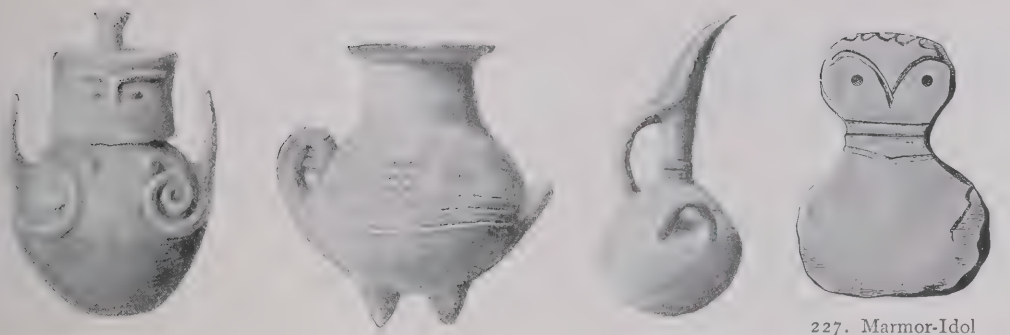
222. Mauerecke (Ante) aus Lehmziegeln mit Holzbalken, von Bau A in Abb. 221. (Dörpfeld)

Auch hier steht die schwere 1,44 m dicke Lehmziegelmauer auf einem Sockel aus Stein; hölzerne Balken, unter sich verbunden, durchziehen sie in der Länge und in der Quere, und geben der Mauer Halt, die dann an den Enden durch etwas breitere senkrechte Holzbalken, die Vorläufer der späteren Anten, abgeschlossen, endlich durch einen Bewurf aus Ton gegen die zerstörenden Einflüsse der Witterung geschützt wurde. Ein Lehm-Estrich als Fußboden und ein vorspringendes, anscheinend flaches Dach aus Rundbalken mit einer starken Erdschicht darüber vervollständigen einen Hausbau, der den Grundriß des Megaron (vgl. Abb. 21) in klarster Ausbildung zeigt und dessen Grundelemente man in heutigen Hütten Kleinasiens und Persiens wiederfinden möchte (Abb. 223), nur daß sich im älteren Troja keine Spur von hölzernen Stützen findet, die man doch bei den großen Spannweiten voraussetzen muß, und andrerseits in vielen Fällen das Megaron mit einem Giebeldach ergänzt werden muß. Der Hauptbau A enthält einen großen, 10 m breiten Saal mit dem runden Herde und eine von zwei Seitenmauern umfaßte Vorhalle: es sind die bleibenden Grundzüge des griechischen Hauses und späteren Tempels, denen wir hier schon begegnen, im Gegensatz gegen das uralte weitverbreitete Rundhaus oder die abweichende Gestaltung kretischer Paläste (S. 108). Im Hause E ist die Hinterhalle gut erhalten, die wohl nur den Zweck hatte, durch ihren Vorsprung die Rückwand vor Regen zu schützen. Die Häuser B und E, mit doppeltem Gemach (Wohn- und Vorratsraum?), werden wohl für andere Mitglieder der Herrscherfamilie bestimmt gewesen sein. Alle drei Gebäude, nur durch schmale Luftdurchlässe voneinander getrennt, um die Mauern trocken zu halten, bilden ein Ganzes mit gemeinsamem Hof und gemeinsamem Torbau C, der schon die später übliche Form eines nach vorn und hinten sich öffnenden Propylon zeigt (vgl. Abb. 272, H. K.).



223. Modernes Bauernhaus in Persien (Durm nach Dieulafoy)

Die Masse des in der Schicht II und den darüber liegenden ärmlichen Schichten III—V in Troja gefundenen Tongeschirrs, zumeist noch ohne Töpferscheibe hergestellt und mangelhaft gebrannt, hat seinen Hauptschmuck in der kräftigen roten oder schwarzen Färbung; die spärlichen linearen Muster sind meistens eingeritzt und weiß ausgefüllt, seltener in mattem Weiß auf-



224—226. Tongefäße aus Troja

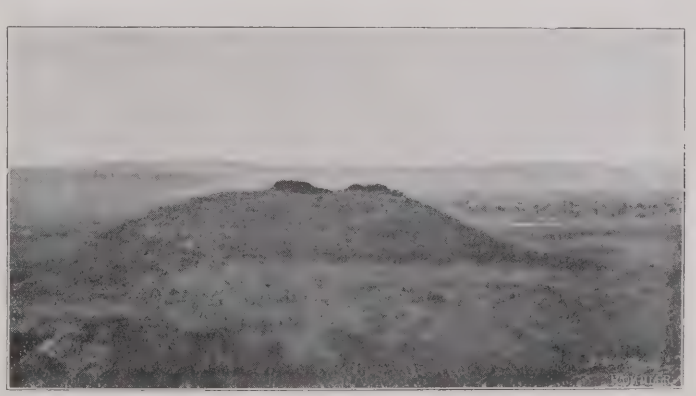
227. Marmor-Idol aus Troja

gemalt. Die Formen der Gefäße sind mannigfaltig, wenn auch oft etwas ungefüge; besonders beliebt sind Schnabelkannen und dreifüßige bauchige Kessel (Abb. 225 f.), nicht selten sind auch hier Gefäße, die menschliche Gesichtszüge und sonstige Körperformen (Brustwarzen, Nabel) als Formelemente verwenden (Abb. 224). Gewisse kleine platte Idole aus Stein (Abb. 227) kommen auch sonst, z. B. in Mysien, vor und scheinen bis nach Kreta hin gewirkt zu haben. Neben Bronzewaffen sind Steingeräte selten, allerdings durch einige glänzend polierte Prunkbeile aus dunkelgrünem Stein und blauem Lapislazuli prächtig vertreten. Silberne und goldene Gefäße (vgl. S. 6) sind vor allem in dem »Schatz des Priamos« vorhanden, der auch reichen Stirnschmuck, Ohrgehänge (Abb. 228), Armbänder, Nadeln umfaßt. Das Gold ist außerordentlich rein. Unter den Zierformen hebt sich die Spirale hervor (Abb. 229), daneben vereinzelt die Rosette.

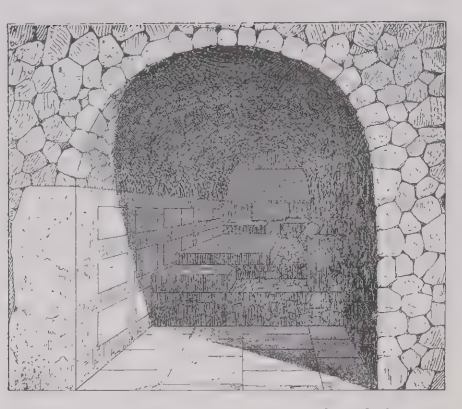
228. Goldenes Ohrgehänge. Troja. Berlin

229. Goldenes Armband. Aus Troja Berlin

Die in diesem prähistorischen Troja vertretene Kunst war nicht auf die Troas beschränkt, sondern hatte, wie einzelne Funde beweisen, eine weitere Verbreitung in Kleinasien. In Beziehung stand sie zu der gleichzeitigen Kunst der Inseln des ägäischen Meeres (s. u.). Auch das älteste kyprische Geschirr gleicht dem troischen (s. o. S. 87), ohne daß sich daraus notwendig Verwandtschaft der Bevölkerung ergäbe. In Troja selbst entwickelte sich in der VI. Ansiedlung eine neue hohe Blüte, in welcher die Burgmauer noch nach alter Weise mit geböschtem Unterbau, aber immer ausschließlicher aus fein, wenn auch unregelmäßig gefügten Steinen errichtet wurde, während das in Terrassen aufgebaute Innere mit ähnlich gebauten Häusern vom Megarontypus gefüllt war (vgl. Abb. 273). Die Keramik, der namentlich aus Orchomenos bekannten »minyschen« verwandt, ist durch feinen grauen Ton,



230. Sog. Grabhügel des Achilleus am Kap Sigeion



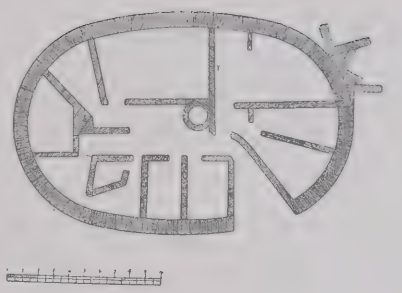
231. Gewölbter Gang im Grabhügel des Alyattes. (Perrot-Chipiez nach Olfers)

sparsame, eingeritzte Ornamentik und elegante Formen ausgezeichnet. Importierte Vasen, vom spätminoischen Stile an, die dann auch an Ort und Stelle nachgeahmt wurden, geben eine Datierung dieser Schicht (vgl. unten) nach der Mitte des 2. Jahrtausends.

Die Ebene von Troja wird umgeben von großen aufgeschütteten Grabhügeln, welche die Griechen später einzelnen homerischen Helden zuwiesen (Abb. 230). Über einem kreisrunden, niedrigen Mauerring erhob sich der aufgeschüttete Hügel, der das Grab in sich schloß. Dergleichen Tumuli reichen vielleicht schon in die frühtrojanische Zeit hinauf, besonders häufig werden sie aber in der Zeit der phrygischen Herrschaft, wie man sie denn auch im Peloponnes als Phrygergräber bezeichnete; in Attika benannte man sie nach den ebenfalls kleinasiatischen Amazonen. Sie finden sich auch in der thrakischen Heimat der Phryger und in der Landschaft Phrygien, z. B. in der Nekropole von Gordion (um 700). Die phrygische Sitte verbreitete sich weit über die Nachbarlandschaften Lydien und Karien; in Lydien bezeugt nicht bloß das sogenannte Grab des Tantalos bei Smyrna, sondern vor allem die umfangreiche Nekropole von Sardes am gygäischen See (Bin-bir-tepé, »tausend und ein Hügel«) den Fortbestand dieses Brauches bis in das 6. Jahrhundert. Hier treten im Innern gemauerte Grabkammern auf, entweder mit großen Steinplatten, oder mit allmählich nach oben vorkragenden Steinlagen bedeckt; der noch heute 69 m hohe, im Durchmesser 355 m messende Grabhügel des Alyattes, des Vaters des Kroisos (gest. 560), ein Werk, das den Vergleich mit den Pyramiden herauszufordern schien, enthält sogar einen Gang mit regelrechtem Keilschnittgewölbe (Abb. 231).

2. Die ägäische Kunst

Ebenfalls durch Schliemanns Ausgrabungen lernten wir vor fast einem halben Jahrhundert eine Kunstweise kennen, die sich aus dem Ganzen der Bronzekultur in bestimmter Weise heraushob und die man nach dem ersten Fundort als mykenische Kunst zu bezeichnen pflegte. Sie ließ sich mit hinreichender Sicherheit dem 2. Jahrtausend zuweisen. Hauptzeugen dieser geschlossenen Kunstübung waren die alten achäischen Fürstensitze Mykene und Tiryns in der Argolis, Athen und Thorikos in Attika, Theben und Orchomenos in Böotien; Gräber und andere Spuren in Thessalien, Kephallenia, dem Peloponnes schlossen sich nach und nach an. Für diese Gruppe mag der Name mykenisch noch seine Geltung beanspruchen, aber als Gesamtname hat er sein Recht verloren, seitdem neue Funde zeitlich und örtlich viel weiter reichende Entwicklungen kennen gelehrt haben. Schon in älterer Zeit erstreckte sich über das ganze ägäische Meer eine eigentümliche Kunstübung (Kykladenkunst); zeitlich parallel mit ihr und im ganzen verwandt, im einzelnen verschieden, entwickelte sich, an die steinzeitliche Kultur anschließend, im festländischen Griechenland die Kunst, welche Wace und Blegen die Helladische zu nennen vorschlugen; die durch ausgezeichnet erhaltene Schichtenfolge besonders lehrreichen Funde von Koraku (bei Korinth) sind dafür besonders wichtig. Aber die in jeder Hinsicht bedeutsamsten Entdeckungen sind



232. Ovalhaus in Chamäsi, Ostkreta

die in Kreta gemachten. Hier hatte seit Anfang unseres Jahrhunderts Sir Arthur Evans, unterstützt von D. Mackenzie, seine bahnbrechenden Untersuchungen in Knosos ausgeführt; Vertreter verschiedener Nationen waren seitdem im Wettstreit mit den Griechen auf diesem Gebiete tätig. So sind hier überreiche Reste einer älteren und ursprünglicheren Kultur an den Tag gekommen, als deren Ausstrahlung sich die »mykenische Kultur« bald erkennen ließ. Der daraufhin oft verwendete Name kretisch-mykenisch deckt aber auch nicht das ganze Gebiet, weder zeitlich noch örtlich. Es ist deshalb wohl zweckmäßiger, für die Kunst dieser Vorzeit die rein lokale Bezeichnung ägäisch zu verwenden, welche die sämtlichen Umländer dieses Meeres umfaßt; ihre einzelnen Gebiete mag man als kykladisch, helladisch bezeichnen und für die ganze kretische Entwicklung den von Evans vorgeschlagenen Namen minoïsch verwenden, der von dem mächtigen König Minos hergenommen, sich sehr wohl dafür eignet, die große Vergangenheit Kretas mit einem Schlagwort zu bezeichnen. Evans hat diesen ganzen großen Zeitraum in drei Perioden geteilt, die »früh-, mittel- und spätminoische«, und deren jede wieder in drei Abteilungen. Auch für die kykladische und die helladische Kunst hat man je drei solcher Periodenbenennungen eingeführt, wozu hier nur bemerkt sei, daß die sog. späthelladische sich mit der sonst mykenisch genannten deckt. Wir werden bei der Betrachtung der ägäischen Kunst unser Augenmerk vor allem auf die reiche kretische (minoïsche) und auf die davon abhängige späthelladische Entwicklung richten, denen gegenüber die anderen an kunstgeschichtlichem Interesse zurücktreten.

Frühzeit (3. Jahrtausend). Etwa um die Wende des 4. und 3. Jahrtausends endigt für unser Gebiet die lange, vermutlich Jahrtausende umfassende neolithische Periode. Es beginnt die Bronzezeit, die sich im großen Ganzen über das 3. und 2. Jahrtausend erstreckt. Das dritte bildet eine Frühzeit, die neben manchen gemeinsamen Erscheinungen doch auch erhebliche lokale Verschiedenheiten zeigt.

Auf dem Gebiete der Baukunst ist durch Ausgrabungen die Erkenntnis gewonnen worden, daß die Rundhütte, welche vielfach die älteste Form der menschlichen Wohnung darstellt, auch im ägäischen Gebiet anfänglich geherrscht hat (vgl. S. 4f.), allerdings nicht ausschließlich. Ovale Grundrisse, solche mit einer graden Vorderwand und die ausgebildeten rechteckigen, an der Rückseite mit halbrunder Apsis erweiterten treten daneben, vor allem aber finden wir in Kreta schon früh (Vassilikí) in mehrere Räume gegliederte, ganz rechtwinklig angelegte Häuser, vielleicht sogar mehrstöckige, in Thessalien dagegen und im prähistorischen Troja (S. 101) schon seit der Steinzeit den festen Typus eines in der Hauptsache aus einem Gemach bestehenden rechteckigen Megaron (Abb. 221). Das Rundhaus liegt am deutlichsten im böotischen Orchomenos zu Tage, wo eine Anzahl von Schichten übereinander bloßgelegt worden ist. Die unterste Ansiedlungsschicht enthielt kreisrunde Häuser mäßigen Umfangs, die sich einst über einem Steinsockel in ziemlich hohem Kuppelbau aus Lehmziegeln erhoben in einer Form, die uns aus den viel jüngeren mykenischen Kuppelgräbern (Abb. 276) geläufig ist. Auf die kreisrunden Häuser folgt in Orchomenos eine zweite Schicht mit Häusern von ovaler Grundform, die eine größere Ausdehnung erlaubte. Während diese Häuser in der Regel nur ein oder zwei Räume enthalten, hat sich in Kreta ein Ovalhaus gefunden, 22 m lang und $14^1/_2$ m breit, das (wie die rechteckigen Häuser in Vassilikí) eine ganze Anzahl verschieden, aber im wesentlichen rechtwinkelig gestalteter

Einzelräume umschließt (Abb. 232); es gehört der 1. mittelminonischen Zeit, d. h. den Anfängen des 2. Jahrtausends an, scheint aber ein durch lokale Umstände bedingter Einzelfall zu sein. Sehr früh treten neben die runden Häuser auch runde Gräber, als Nachbildungen von Wohnungen der Lebenden gestaltet. Sie zeigen eine ziemlich primitive Bauweise aus unbehauenen Steinen ohne Mörtel; kunstvollere Steinbearbeitung fehlt überhaupt noch in dieser Zeit. Kleine Gräber dieser Art sind beispielsweise auf Syros zum Vorschein gekommen, größere Rundbauten, bis zu 9,50 m Durchmesser, von denen einige gegen 200 Skelette umschlossen, im Süden Kretas, bei Hagia Triáda, Gortyn u. a. Aber es gibt rechteckige Bauten in Hausform (z. B. in Mochlos) und daneben kleinere aus Steinplatten zusammengesetzte Kistengräber, beide anscheinend einst mit Rohr und Lehm gedeckt.

Zu den Vorläufern des spätern prächtigen Palastes von Knosos gehört eine, dieser Frühzeit entstammende imposante Anlage, ein in den Felsen eingearbeiteter riesiger unterirdischer Kuppelraum, bienenkorbförmig, von etwa 10 m Durchmesser und 16 m Höhe. Er liegt unter dem Südeingang des Palastes, von diesem überbaut und darum zugeschüttet, etwa da, wo auf unserm Plan Abb. 236 Zahl 17 steht; Spuren einer ähnlichen Anlage sind in der Nähe (bei Zahl 100) festgestellt. Soweit ersterer untersucht werden konnte, zeigte er, in die innere Felswandung eingebettet, einen engen Treppengang, der von oben hinabführte. Die Vermutung, es sei dies ein Zugang zu der auf dem Hügel gelegenen Wohnstätte, setzt die Existenz eines untern Eingangs in den Kuppelraum voraus, der sich aber nicht nachweisen läßt. Auffällig wäre auch der ungewöhnlich große technische Aufwand, der dann doch nur einen so engen und unbequemen Treppenweg ermöglicht hätte, und die Existenz einer zweiten gleichen Anlage nahebei. Eine andere Vermutung scheint durch die leider noch nicht veröffentlichte Anlage in Mykene empfohlen zu werden, welche Quellwasser unterirdisch und unsichtbar in den Bereich der Befestigung brachte, zu dem man dann auf Treppen tief hinabstieg. Aber in Knosos könnte es sich nur um Zisternen handeln, und solche müßten wasserdicht verputzt sein, was wieder nicht der Fall ist. So stehen wir vor einem ungelösten Problem, und die in solchen Fällen beliebte Deutung auf eine sepulkrale oder allgemein sakrale Bestimmung darf vorläufig nicht mit zu großem Nachdruck ausgesprochen werden.

In der Keramik der Frühzeit scheiden sich die verschiedenen Gegenden. Auf den Kykladen und auf dem Festlande finden wir anfänglich noch einfarbig dunkle Gefäße, handgemacht, aber sorgfältig im Ton, mit gradlinigen eingeritzten Mustern, zu denen dann bald gerundete, spiralförmige treten, während gleichzeitig die Gefäßformen mannigfaltiger werden. Anders in Kreta (»frühminoische« Zeit). Hier beginnt gleich statt der Ritzlinie die Farbe ihre Rolle zu spielen und zugleich durch ein noch ziemlich unvollkommenes, bald aber immer verbessertes Verfahren Glanz anzunehmen (mißbräuchlich spricht man dann meist von Firnis): eine für die gesamte weitere Tonfabrikation hochbedeutende Neuerung. Zuerst sind es noch die alten gradlinigen Muster, bald mit stumpfer weißer Farbe auf glänzendem schwarzen Grunde, bald mit dunkler Farbe auf hellerem Tongrund aufgetragen; aber gegen Ende der frühminoischen Epoche werden auch hier gerundete Formen, Kurven und einfache Spiralen beliebt, nicht nur der bequemeren Pinselführung entsprechend, sondern, wie man annehmen möchte, auch unter dem Einfluß der darin vorangehenden kykladischen Kunst. Auch die Farben fangen an reicher zu werden, und die Einführung der Töpferscheibe ermöglicht es, mit Hilfe feineren Tons dünnwandigeres Geschirr und regelmäßigere Formen herzustellen. Als prächtige Besonderheit sind daneben die in der 2. frühminoischen Epoche zur Vollendung gebrachten Gefäße aus buntfarbigen Steinarten (Mochlos) zu nennen, bei denen ägyptischer Einfluß erkennbar zu sein scheint.

233. Marmor-Idole. Berlin

Steingefäße sind auch in den Gräbern der Kykladen nicht selten, aber sie sind in den Formen und dem Material (weißem Marmor) durchaus anderer Art wie die kretischen, und auch die primitiven Marmorfiguren, die dort schon früh vereinzelt beobachtet und als »karisch« bezeichnet wurden (Abb. 233), unterscheiden sich von den kretischen, wohl ebenfalls ägyptisch beeinflußten Figürchen sehr deutlich. Die Idole der Kykladen, mitunter von bedeutender Größe, meist kleine, nackte, vorwiegend weibliche Gestalten, nicht selten aber wohl aus steinzeitlichen Fetischen entwickelte, fast formlos rohe Gebilde, finden sich auch außerhalb ihres eigentlichen Gebietes, in Attika, Euböa, vereinzelt als Beweis frühen Handelsverkehrs auch in Kreta, das andrerseits mit dem Ägypten des Alten Reiches und Mesopotamien (babylonische Zylinder) in Beziehungen gestanden zu haben scheint. Die Steingefäße sind eben erwähnt; auch eine besondere Art knopfartiger Siegel führt man dafür an, deren Material (Elfenbein) schon die auswärtigen Beziehungen erkennen läßt. Kreta bildet eben die natürliche Brücke nach dem Nillande; vgl. S. 42.

Mittelminoische Kunst (erste Hälfte des 2. Jahrtausends). Während die Kunst der anderen benachbarten Gebiete sich noch eine Zeitlang weiter entwickelt, in der Töpferei auch zu dunkel gemalten Ornamenten auf hellem Tongrund übergeht, tritt Kreta noch stärker als in der vorigen Periode in den Vordergrund. Die neue Zeit zeigt sich hier besonders nach zwei Seiten, in der Baukunst und in der Keramik. Diese ist so charakteristisch, daß nach ihr gelegentlich die ganze Zeit den Namen Kamáreszeit führt, der eigentlich nur ihrer mittleren Periode gebührt; der Name rührt wiederum von dem ersten Fundorte dieser Vasengattung, einer Höhle am Südfuß des Idagebirges, her.

Die Keramik setzt die Richtung auf reichere Farbenwirkung fort. Auf glänzend schwarzem Grunde treten die Muster nicht mehr bloß in mattem Weiß, sondern auch in Gelb, Orange, Dunkelrot, Kirschrot auf, zunächst noch vorwiegend gradlinig, aber bald herrschen Kurven und Spiralen fast allein; in den eigentlichen »Kamáresvasen« füllen die mannigfachsten Ornamente fast den ganzen bald dunklen, bald hellen Grund, indem der Hauptnachdruck auf eine reiche und möglichst harmonische Farbenwirkung gelegt wird, dabei aber auch die Zeichnung oft einen hohen Reiz und Reichtum entwickelt (Abb. 234). Neben Spiralen und ähnlichen linearen Formen spielen auch Pflanzenmotive ihre Rolle (Abb. 235), aber die Pflanze wird nur in ihren Teilstücken, erst spät und selten aus dem Boden auf-

234. Kamáresvase aus Knosos

235. Kamáresvase aus Phaistos

sprießend dargestellt und ist auch dann noch, wie es für den dekorativen Zweck genügt hatte, mehr ein charakteristisches Stück, Blüte oder Blatt, als ein ganzes organisch aufwachsendes natürliches Gebilde mit der Gesamtheit seiner verschiedenen Teile. Eine das wirkliche organische Wachstum zeigende Darstellung scheint erst der zum Spätminoischen überleitende Naturalismus erstrebt zu haben, während die mittelminoische Keramik ganz ornamental gerichtet bleibt, in Zeichnung und in Farbe. Deren Reiz verbindet sich mit einer so hohen Vollendung der Technik, daß die überaus dünnwandigen Gefäße mit Eierschalen verglichen werden; auch der Reichtum der Formen wird immer größer, Henkelbecher und Tassen sind besonders beliebt. So bildet diese Kamáreskunst ein höchst eigentümliches und prächtiges Ganzes, das dem Kunstsinn und der Farbenfreudigkeit der Kreter ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Die ganze Art scheint ausschließlich kretisch zu sein, doch wurden manche Stücke ausgeführt. Da nun Scherben dieser Gattung unter ägyptischen Funden des späteren Mittleren Reichs, nach Manchen sogar der 12. Dynastie, zu Kahun (S. 36) und vor allem ein charakteristisches Gefäß in einem Grabe etwa gleicher Zeit zu Abydos vorkommt, ist damit eine ungefähre Zeitbestimmung (nicht nach 1800) gegeben.

Nicht minder bedeutend sind die Fortschritte dieser Periode in der Baukunst. Eine sorgfältige Bearbeitung der Bausteine und Herrichtung der Quadern greift Platz, wenn auch genauer Fugenschluß noch fehlt. Die rechteckigen Grundrisse sind die Regel; etwa gleichzeitig mit der Mittelminoischen Epoche beginnt der Bau größerer Paläste. Möglich, daß die Palastbauten der 12. Dynastie in Ägypten darauf eingewirkt haben, wenigstens auf die Technik, denn der Grundplan ist ganz verschieden. Von den ältesten kretischen Palästen ist der größte, der des Minos in Knosos, ebenso wie die in Phaistos und in Tylisos nur in geringen Resten erhalten; die Überbleibsel genügen, um die Stattlichkeit der Bauten und die Ähnlichkeit ihrer Anlage mit den späteren Neubauten ohne weiteres glaublich zu machen. Aber erst kritische Untersuchung der Mauerzüge und der von ihnen eingeschlossenen keramischen Reste erlaubte in Knosos die Feststellung, daß die ursprüngliche Anlage (Mittelminoische Zeit, um 2000 v. Chr.) sich aus rechtwinkligen Einzelbauten mit leicht gerundeten Ecken an einem Hof zusammensetzte, die dann von einer rechteckig geführten Mauer umschlossen und zur Verteidigung sogar mit turmartigen Bauten ausgestattet waren. Neubauten, die sehr bald beginnen (Kamáreszeit), sind teils Ergänzung der älteren, teils Ersatz für zerstörte Teile. Da die Hauptzüge der Anlage in Grundriß und Bauformen, im Ganzen auch in der Technik, die gleichen sind, darf der ganze Palastbau hier zusammengefaßt werden; daß er sich mit der Zeit immer reicher ausgestaltete, ist selbstverständlich.

Kretische Paläste. Die Paläste sind im Sockel und an ähnlichen Stellen aus großen behauenen Quadern errichtet, sonst hauptsächlich aus Bruchsteinen und Lehm, mit Lehm- und Kalkmörtel verputzt; Türen und Tore hatten vielfach steinerne Pfosten; Schwellen und Stürze waren immer von Stein. Den Mittelpunkt des entwickelten Palastes bildet regelmäßig ein großer gepflasterter Hof; im Palaste zu Knosos (Abb. 236, 19) ist er $52^1/_2$ m lang und halb so breit, in Phaistos ist er zum Teil von Pfeilerreihen umgeben. Um den Hof ordnen sich die sehr mannigfaltig gestalteten Gruppen von Räumen, alle rechteckig, mit starker Neigung zu durchgehenden Richtlinien. Man findet den verschiedensten Bedürfnissen dienende Räume, Säle, Wohn- und Schlafgemächer, Badezimmer, einen fast modern eingerichteten Abort (93) (wie denn auch eine treffliche Kanalisation schon bei der ersten Anlage zu beobachten ist), dazu Haushaltungsräume und großartige Magazine im Untergeschoß (1—18). Die einzelnen Räume pflegen direkt miteinander verbunden zu sein; die größeren Gruppen von Gemächern werden von durchlaufenden Gängen geschieden. Daneben spielen Treppen eine

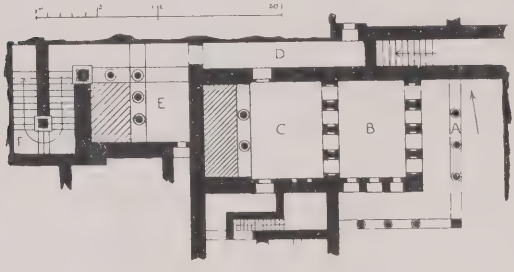
bedeutende Rolle, und zwar nicht nur zum Ausgleich geringerer Höhenunterschiede (Abb. 237), sondern, ganz im Gegensatz zum späteren Altertum, auch schon in der Form des ausgebildeten, durch einen daneben gelegten Lichthof erhellten Treppenhauses, das die Verbindung zwischen den verschiedenen Stockwerken herstellt; von einem Oberstock sind auch sonst

236. Plan des Palastes von Knosos. (Dussaud)

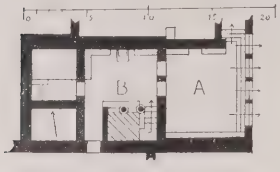
deutliche Reste erhalten, und vor allem waren die Abhänge des Hügels, auf dem der Palast lag, mit mehrstöckigen Anlagen besetzt. Dies gilt in Knosos namentlich vom Ostteile des Palastes; dort ist auch das beste Beispiel einer solchen Treppe (Abb. 236, 86, vgl. Abb. 238, F) erhalten, die in vierfacher Wendung mit sehr sanfter Steigung vom Hofe zu den oberen Stockwerken hinauf und zu den unteren hinabführte, ein überaus stattliches Werk.

237. Treppe vom Hofe zum Palasteingang in Phaistos

Die Mehrstöckigkeit hat ferner, wenn auch nicht sie allein, die Anlage zahlreicher Lichtschachte veranlaßt, die den Treppen, Gängen und Sälen Licht und Luft zuführen; sie bilden einen charakteristischen Zug der kretischen Baukunst. Die allmähliche Vereinigung der Einzelbauten zu einem riesigen zusammenhängenden Palast und der bei aller Regelmäßigkeit spürbare Mangel eines einheitlichen Aufbaues machte sie wohl besonders notwendig. Ein solcher Lichtschacht (in Abb. 238 schraffiert) erhellt z. B. den Gang und



238. »Saal der Doppeläxte« in Knosos
(Nach Evans und Dörpfeld)



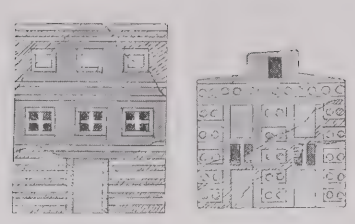
239. »Throngemach« in Knosos
(Nach Evans)

240. Steinerner Thron in Knosos

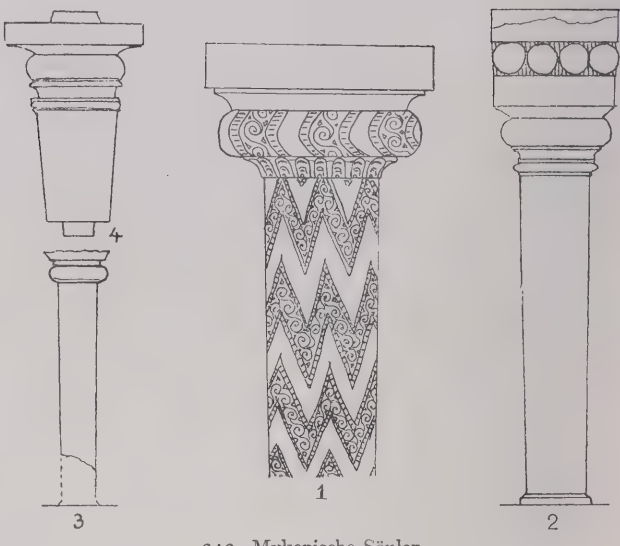
die Galerie (E) neben jener Treppe; ein zweiter erscheint daneben im Erdgeschoß im Grunde des »Saales der Doppeläxte« (so genannt nach den in den Pfeiler eingehauenen Zeichen der Doppelaxt), der eine typische Form dieser kretischen Pfeilersäle aufweist (Abb. 236, 88. 238, A—C). Der Hauptraum B wird teils von festen Wänden umschlossen, teils sind diese in Pfeiler aufgelöst, deren Zwischenöffnungen dem Licht, der Luft und den Menschen Zutritt verschafften, aber auch leicht durch Teppiche oder Türen verschließbar waren. Den geöffneten Wänden sind tiefere (C) oder schmalere (A) Säulenhallen vorgelagert, die sich ihrerseits gegen Lichtschachte öffnen. In etwas veränderter Form liegt ein solcher Saal in einer königlichen Villa vor, die in geringer Entfernung vom knosischen Palast aufgedeckt worden ist. Hier schließt der Pfeilerraum einer, doch wohl ins Freie geöffneten, Säulen- und dahinterliegenden Pfeilerstellung gegenüber mit einer besonders abgetrennten Nische für den Thron ab; offenbar ist es der Audienzsaal, der nach orientalischem Brauch außerhalb des Palastes lag. Hier wie in den anderen kretischen Sälen ist die regelmäßige Anordnung der Stützen quer durch den Saal statt der Länge nach charakteristisch. Einen anderen Raum intimerer Art bildet das sogenannte Throngemach, ebenfalls in Knosos (Abb. 236, 39. 40). Aus dem großen Palasthofe geht es hinab in den Vorraum A (Abb. 239), und von diesem durch eine doppelte Tür in das Gemach B. Ringsum stehen Wandbänke, in der Mitte aber ein steinerner Thron von charakteristischer Form (Abb. 240). Dem Throne gegenüber liegt auch hier ein Lichtschacht mit einer Säulenstellung; ein paar Stufen führen in die durch ihn gebildete Vertiefung hinab, die vielleicht auch als Baderaum diente. Wenn man in diesem Fall auch an religiöse Waschungen denkt, so mag das zutreffen, im ganzen hat man von der Überfülle der Einzelräume mehr den Eindruck der behaglichen Existenz zahlreicher Bewohner als den einer in monumentaler Großartigkeit gestalteten Konzentration.

Die Paläste umschlossen aber nicht bloß Prunk- und Wohngemächer, sondern auch Arbeitsräume für Kunsthandwerker verschiedener Art, sowie umfangreiche Magazine, in denen sich die Vorräte und Schätze der Fürsten bargen. In Knosos z. B. führt ein Gang im Westteile des Palastes (Abb. 236, 62) an einer langen Reihe schmaler, langgestreckter Räume (1—18) hin, die gewaltige Tongefäße bergen und im Fußboden mit versteckten Behältern versehen sind; diese sind in sinnreicher Weise mehrfach übereinander angebracht, so daß sie wohlgeeignet waren, Kostbarkeiten räuberischen Händen zu entziehen. Ein solcher Schutz war um so erwünschter, als diese altkretischen Paläste in jüngerer Zeit jeglicher Befestigung entbehrten: ein sprechendes Zeugnis für die Sicherheit, in der das meerbeherrschende Inselvolk sich äußeren Feinden gegenüber fühlte, und für den inneren Frieden, dessen sich die einzelnen Fürstenhöfe erfreuten.

Eine Besonderheit der kretischen Paläste sind ferner Torbauten, welche unmittelbar in den Palast führen (Abb. 236, 63); in dem späteren größeren Torbau in Phaistos, zu dem die Treppe Abb. 237 emporführt, folgt auf eine äußere und innere Säulenhalle mit Türwand dazwischen wieder ein kleiner unbedeckter Lichthof, so daß ein solcher Eingang doch auch an die ganz frei liegenden selbständigen Propyläen erinnert, die wir schon in der 2. Ansiedelung von Troja fanden (Abb. 221, C) und die wir in den festländischen Burgbauten (Abb. 272) wiederfinden werden. Dabei herrscht eine Vorliebe für ungrade Stützenzahl, eine oder drei, so daß nicht ein mittlerer Eingang, sondern zwei oder vier nebeneinander entstehen. Außerhalb des Palastes pflegen Außenhöfe zu liegen, die mehrfach mit theaterartig ansteigenden Treppen ausgestattet sind; sie waren vermutlich zu Versammlungen und zu Schaustellungen, Kämpfen, Tänzen, Stierspielen, wie wir sie auf den Wandgemälden der Paläste erblicken, bestimmt (Abb. 236, 3).



241. Kretische Häuser. Fayence. Aus Knosos



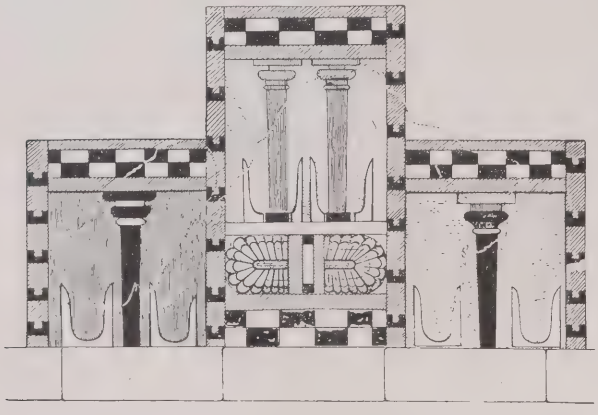
242. Mykenische Säulen

1. Vom sog. Schatzhause des Atreus in Mykene. 2. Vom Löwentor ebenda. 3. Von einem Elfenbeinrelief aus Menidi. 4. Elfenbeinsäulchen aus Spata

Endlich enthalten die Paläste zu Phaistos und Knosos auch kleine Kapellen, z. T. noch mit ihrer ganzen Ausstattung heiliger Geräte und Weihgeschenke. Heilige Stätten auf den Bergeshöhen, nach den Funden (Votiven) in mittelminoischer Zeit entstanden (z. B. Petsofà bei Paläkastro und das noch heute als Grab des Zeus bezeichnete auf dem Juktas), sind in jüngerer Zeit mit Kultbauten versehen worden; Höhlen (Kamáres, durch die Vasenfunde berühmt, 6000 Fuß, oberhalb Phaistos gelegen) sind daneben häufig dem Kult dienstbar gemacht und lange geblieben.

Außer den Palästen haben sich auch mehrfach einfache Häuser erhalten, teils in Kreta (Zakro, Gurnia, Paläkastro), teils in Melos (Phylakopi). Alle Räume erscheinen auch hier rechteckig, in mannigfaltiger Zusammenstellung; in Melos und in Gurnia überrascht ein größeres Haus mit einem Saale, der nicht den Typus des kretischen Pfeilersaals, sondern den des alttrojanischen (Abb. 221) und festländischen, nicht so behaglichen, aber monumentaleren Megaron (Abb. 272) aufweist: Saal mit Herd und offener Vorhalle (s. u.). Die äußere Erscheinung kretischer Häuser erhellt aus Fayenceplättchen eines Mosaiks, die verschiedene Baulichkeiten abbilden (Abb. 241). Auch hier finden wir mehrere Stockwerke übereinander.

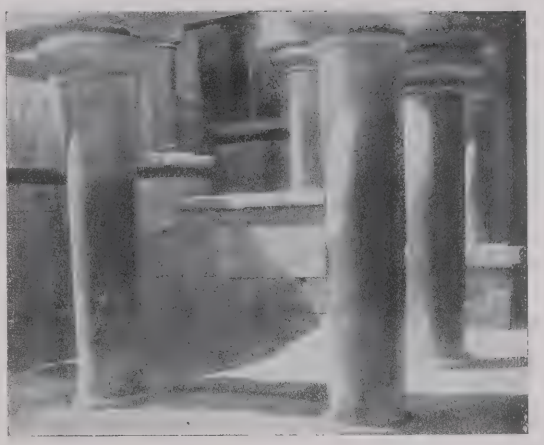
Zu den bemerkenswertesten Zügen der kretischen Baukunst gehört der häufige Gebrauch der Säulen. Wir finden sie neben den Pfeilern als Träger des Gebälkes in Torgebäuden,



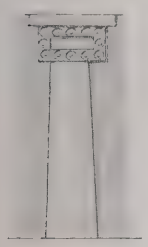
243. Baulichkeit. Wandgemälde in Knosos. (Evans)

244. Baulichkeit. Schmuck von Goldblech aus Mykene. Athen

in offenen Hallen, an Treppen, im Innern von Sälen. Für die zweite Ansiedlung von Troja (Abb. 221) können wir Deckenstützen nur vermuten. In der chetitischen Kunst trat uns, aber erst später, ein Gebrauch der Säulen bei Eingangshallen entgegen (S. 65); die ausgiebigste Verwendung der Säule ist schon der altägyptischen Architektur eigen, und vielleicht kam von dort der Anstoß auch hierfür nach Kreta. Allein die Bildung der ägyptischen und der kretischen Säule ist völlig verschieden; dort handelt es sich um steinerne Säulen mit Pflanzenmotiven im Stamm und im Kapitell, hier um ursprünglich hölzerne Säulen von anderem Wuchs, auf flacher steinerner Basis und mit ganz abweichender Kapitellform. Von steinernen Säulen hat sich in den minoischen Palästen nirgends der geringste Rest gefunden. Bei mancherlei Abweichungen im Einzelnen (Abb. 242) zeigen die in besonderen Fällen erhaltenen oder aus Spuren zu erschließenden Säulen stets eine Verjüngung nach unten, die man nach dem Vorbild eines Pfahles erklären kann, die aber auch in den aus einzelnen immer mehr überkragenden Steinen aufgebauten Mittelstützen vorgeschichtlicher Rundhäuser (Talayots) der Balearen eine Analogie zu haben scheint. Am Löwentor (Abb. 280) beträgt die Verjüngung 3 cm, und Wandmalereien aus Knosos (Abb. 243) stellen Gebäude dar, in denen solche Säulen eine bedeutende Rolle spielen (vgl. auch das Goldblech aus Mykene Abb. 244). Über großen Steinplatten (Orthostaten) erhebt sich hier ein Aufbau in drei Abteilungen. In allen erscheinen auf buntem Grunde verschieden gefärbte Säulen der genannten Art, und daneben weiße, gehörnte Geräte, die im damaligen Kultus eine große Rolle spielen, z. B. als Träger der heiligen Doppelaxt. In der überhöhten Mittelabteilung tritt unter den Säulen ein Lieblingsstück der Ornamentik dieser Zeit auf (vgl. Abb. 219), wovon sich in Kreta wie in Tiryns und Mykene Proben gefunden haben; es ward anscheinend an verschiedenen Stellen der Bauten friesartig verwendet. Die knosische Malerei zeigt auch die zweite Besonderheit der kretisch-mykenischen Säule, das Kapitell, dessen bleibende Bestandteile aus einer Kehle und einem Wulste darüber gebildet werden (vgl. Abb. 242); das klingt an gewisse frühdorische Kapitellbildungen an (Abb. 303. 338). Eine quadrate Deckplatte schließt das Kapitell nach oben ab. In der Säule liegt eine bedeutsame Schöpfung der kretischen Kunst vor, von deren monumentaler Wirkung die an ursprünglicher Stelle erfolgte Wiederherstellung des Lichthofes neben der großen Treppe in Knosos (Abb. 245) eine Vorstellung geben kann. Man hat auch eine zweite, nach oben verjüngte Säulenform angenommen (Abb. 246). Aber deren Vorkommen ist auf ein Steatitgefäß aus Hagia Triáda beschränkt (Abb. 258), und andere verwandte Darstellungen (Abb. 259) zeigen, daß es sich um hohe, an den Palastfronten aufgestellte Schmuckmasten handelt, die in diesem Falle nur in ihrem untersten Teile sichtbar sind.



245. Hof mit Treppenaufgang aus dem Palast von Knosos (Wieder aufgebaut)



246. »Säule« von einem Steatitgefäß aus Knosos. Vgl. Abb. 258

Man darf wohl annehmen, daß in den neuen Palastbauten die Wandmalerei von Anfang an eine erhebliche Rolle gespielt hat; die Mehrzahl der

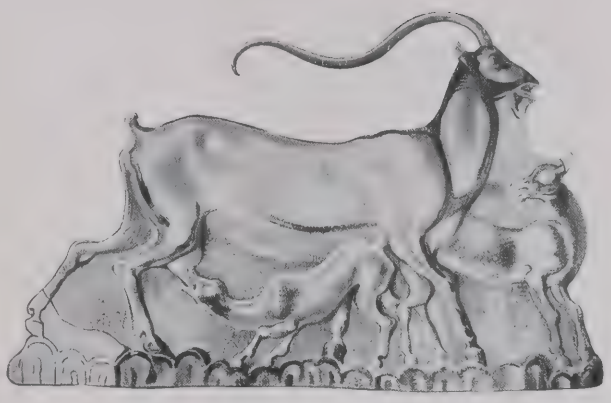
247. Silberner Becher mit eingelegten Verzierungen. Aus Mykene

erhaltenen Malereien gehört aber jedenfalls erst der nächsten Periode an. Da überdies das meiste noch einer genügenden Publikation harrt, ist es einstweilen geratener, die gesamte Wandmalerei in der nächsten Periode zusammenfassend zu betrachten, doch muß hier das merkwürdige, leider nur bruchstückweise erhaltene Bild des Safransammlers, aus Knosos, erwähnt werden, fast der einzige erhaltene derartige Rest aus mittelminoischer Zeit. Eine jugendliche Gestalt, nackt bis auf einen schmalen Gürtel und ein schmales Band am linken Oberarm, bewegt sich weit ausschreitend über felsigen Boden, tief niedergebückt, um Krokusblüten in korbartige Gefäße zu sammeln. Die Gestalt ist, in gewolltem Gegensatz zu der natürlichen Erscheinung, in schieferfarbigem Graublau gemalt und hebt sich so als dunkle Silhouette vom braunroten Grund ab; die Blüten sind weiß, die Felsen schwarz und hellrot. Diese dekorative Farbigkeit, ebenso wie die charakteristische Zeichnung der Blüten, erlauben, das Werk mit den Gewohnheiten der Kamáres-Keramik zu vergleichen, zu den in ihr aufkommenden ersten Versuchen der Darstellung wachsender Vegetation (vgl. S. 108) in Beziehung zu bringen und damit seine Zeit als mittelminoisch festzustellen. Das Einsammeln der Blüten wird wohl als sakrale Handlung gelten müssen.

Bildende Künste. In dem besprochenen Wandbild des Safransammlers bereitet sich der stärkste künstlerische Wandel vor, den wir in der kretischen Kunst beobachten können; es ist dies der Übergang zum reichsten Naturalismus. Wenn wir an Evans' Perioden festhalten, haben wir ihn gegen Ende der mittelminoischen Zeit anzusetzen. Man würde wohl richtiger den systematischen Einschnitt vor dieser neuen Entwicklung machen. Von diesen naturalistischen Werken nennen wir zunächst einige eingelegte Metallarbeiten. Sie stammen freilich nicht aus Kreta, sondern aus den mykenischen Schachtgräbern (S. 122), die unserer Zeit, etwa dem 16. Jahrhundert, angehören, ragen aber über den sonstigen Inhalt dieser Gräber so weit hinaus, daß für sie wie für einige andere gleich hervorragende Werke festländischen Fundortes die Herkunft aus Kreta mindestens sehr wahrscheinlich ist. Hierher gehört ein

248. Dolch mit eingelegten Darstellungen aus Mykene

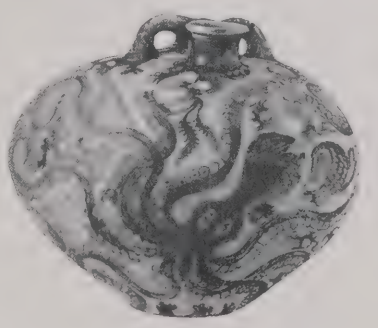
Becher von geschmackvoller Form aus massivem Silber (Abb. 247) mit angesetztem Fuß und angenietetem Henkel. Am Halsstreifen, der mit zierlichen Bändern von schwarzer Gußmasse und Gold eingefaßt ist, kehrt in dreifacher Wiederholung die in Gold eingelegte Darstellung eines flachen Kübels mit Pflanzen wieder; andere freilich wollen darin einen Altar mit Zweigen erkennen. Die kunstvolle Art der Arbeit und die dadurch erzielte Farbenwirkung tritt uns in höherem Grade in einigen Dolchklingen von Erz mit eingelegter Arbeit entgegen. Vom dunklen Grund heben sich die Bilder, die in Gold, Silber, Weißgold, Schwarz eingelegt sind, glänzend ab; sie wirken ebenso durch ihre harmonische Farbenstimmung wie durch ihre frische Naturwahrheit. Als Probe diene (Abb. 248) die Schilderung, wie schlanke Katzen durch das Papyrusdickicht am Rande eines von Fischen belebten Flusses Vögeln nachstellen. Ähnliche Szenen kommen auf kretischen Wandgemälden vor (vgl. Abb. 254), auch bieten ägyptische Darstellungen die Parallelen (Abb. 110) und erinnern von neuem an die Beziehungen, die Kreta mit dem Nillande verbanden.



249. Wilde Ziege mit Jungen, Fayencerelief. Aus Knosos

Die lebensvolle Frische, die diese Werke beseelt, herrscht auch in zahlreichen kretischen Arbeiten aus Fayence, einer vermutlich aus Ägypten stammenden Technik, mit ihrer zarten Farbengebung. Ausgezeichnet ist in ihrer Lebenswahrheit bei noch etwas herbem Stil die Reliefdarstellung einer wilden Ziege mit zwei Jungen, von denen das eine saugt (Abb. 249); ein Gegenstück zeigt ebenso Kuh und Kalb. Nicht minder scharf beobachtet sind die Darstellungen der fliegenden Fische und Muscheln. (Über andere Fayencewerke dieser Zeit s. u. S. 118). Der gleiche lebendige Natursinn zeigt sich, wie schon hervorgehoben, in der Keramik dieser Zeit bei ihrem Übergang zur folgenden, der spätminoischen Epoche. Er bedeutet zugleich auf diesem Gebiet einen völligen Bruch mit der ornamentalen Farbenfreudigkeit der vorhergehenden Kamáreszeit, begnügt sich mit wenigen Farben, hell auf dunklem Grund oder umgekehrt, und ist bestrebt, die natürlichen Pflanzenformen, die in freier Anordnung über den Grund verteilt werden, mit nur leichter Umwandlung wiederzugeben; besonders beliebt und charakteristisch sind schlanke Lilien und Iris (Abb. 250), aber auch andere Pflanzen erscheinen in naturgetreuer Nachbildung, und ein ganz neues Gebiet wird der Kunst erobert, indem die Tiere des Meeres in

250. Vase mit Lilien aus Knosos



251. Vase mit Seetieren aus Gurniá

252. Gefäßträger. Wandgemälde aus Knosos

überraschend treuen Bildern auf die Gefäße leicht und zunächst ganz ohne Rücksicht auf Symmetrie hingeworfen werden (Abb. 251). Tintenfische und ähnliche Tiere, Schnecken und korallenartige Gebilde werden uns in Zeichnungen vorgeführt, denen eine beim Tauchen ins Meer (vielleicht beim Schwammfischen) erworbene eigene Anschauung zu Grunde liegt. In ihnen zeigt sich das Naturgefühl dieses Stils auf seiner Höhe.

Der Übergang von der vorigen zu der weiteren, uneingeschränkt als spätminoisch zu bezeichnenden Periode ist im Gegensatz zu dem viel einschneidenderen Übergang zum naturalistischen Stil ein allmählicher. Es ist die Zeit, wo in der Argolis die Paläste von Mykene und Tiryns entstehen (zweite Hälfte des 2. Jahrtausends). In Kreta gehören der Palast in Hagia Triáda und der neue Palast in Phaistos (S. 108) dem Übergang zu unserer Periode an, an dem knosischen Palaste wird weitergebaut und umgebaut; so werden die »Königliche Villa« und das »Throngemach« (Abb. 239) unserer Zeit zugewiesen. Vor allem wird die ganze Ausstattung und Auschmückung reicher und gewinnt um die Mitte der Periode, in der Zeit des sog. »Palaststiles«, ihre vollste Entwicklung.

Malerei. Hierher gehören an erster Stelle die Wandmalereien, deren Technik vielleicht aus Ägypten übernommen ist; die Beziehungen Kretas zu dem gleichzeitigen Ägypten der 18. Dynastie sind besonders lebhaft. Die Farben dieser Malereien sind ein helles Blau, Schwarz, Weiß, Gelb und Dunkelrot; Grün ist sehr selten. Neben bloß ornamentalen Dekorationen entfaltet sich an den Wänden ein großer Reichtum figürlicher und landschaftlicher Darstellungen. Feierlich wirken in Knosos einige sozusagen zeremonielle Bilder von stattlicher Größe und sorgfältiger Durchführung, unter denen der Gefäßträger (Abb. 252) schnell populär geworden ist, mit seiner gespannten Haltung, seinem schlanken Wuchs und dem feinen Profil, das eine Frische aufweist, wie sie die griechische Kunst erst in den letzten Stadien ihrer archaischen Entwicklung wieder erreicht hat. Die Figur findet ihre nächsten Genossen in einem ägyptischen Grabe aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, dessen Malereien gabenbringende »Keftiu«, d. h. vermutlich Kreter, darstellen (vgl. oben S. 42). Lange Züge ähnlicher Figuren schmückten den Zugang zu dem Westhofe des knosischen Palastes und geleiteten gleichsam den Eintretenden. Andere Bilder entwickeln größere Freiheit und Beweglichkeit: Jagdszenen, Tänze mit lebhaft bewegten Gestalten; ganz besonderer Beliebtheit erfreuen sich Stierkämpfe und Stierspiele, wo männliche und auch weibliche Akrobaten sich über den Rücken des Stieres hinweg schwingen (vgl. Abb. 274). Hier ist alles auf den lebendigen Gesamteindruck, weniger auf die Einzelheiten, eingestellt. Die Bilder nehmen oft den Charakter von Miniaturdarstellungen an; das in Abb. 243 wiedergegebene Gebäude bildet den Mittelpunkt einer umfassenden Darstellung mit einer dichtgedrängten Menge von

253. Weiblicher Kopf.
Wandmalerei aus Knosos

254. Wildkatze auf der Fasanenjagd. Wandmalerei.
Aus Hagia Triáda

Zuschauern, rotbraunen Männern und weißen Weibern, die mit ein paar Farben in knappen, aber sicheren Strichen keck auf den weißen Verputz der Wand gezaubert sind. Die Gesichtszüge der Weiber sind ohne Schmeichelei in voller Naivität wiedergegeben (Abb. 253); ihre Gewandung, die die Brust frei läßt und das reifrockartige Gewand gern mit Falbeln besetzt zeigt (vgl. Abb. 256 und Taf. IV, 3), gibt die Mode der Zeit wieder. Die Männer sind meist hager und sehnig, aber in Haltung und Bewegung energisch; sie sind nur mit einem Schurz bekleidet, der bei feierlichen Gelegenheiten größer ist und aus bunt

255. Sarkophag aus Hagia Triáda

256. »Schlangengöttin«. Fayence. Aus Knosos

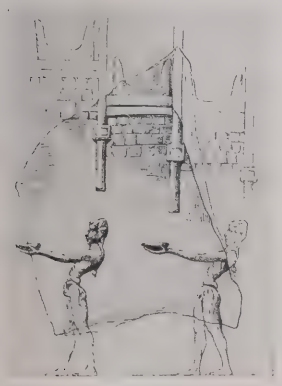
gemustertem Stoff besteht (Abb. 252). Besonders überraschend sind landschaftliche Bilder mit deutlicher Bestimmtheit der Pflanzen und Bäume in ihrer Sonderart, z. B. eine Flußlandschaft mit Bäumen, darunter auch Palmen und Gebüsch, und mit einem Aal im Wasser (Knosos), Seebilder mit fliegenden Fischen (Phylakopi auf Melos). Auch die Bilder in Hagia Triáda bei Phaistos scheinen gegenüber den repräsentativen Gemälden und dem starken Einschlag höfischen Zeremoniells frischer, natürlicher; sie vertreten den Naturalismus der Übergangszeit mit seiner überquellenden Freude am Leben der Natur. Da gibt es Blumenstücke von erstaunlicher Wahrhaftigkeit, aber stilistisch doch durch Rücksicht auf Klarheit der Anordnung gebunden; auch Mensch und Tier fehlt in diesen Landschaftsbildern nicht. Unsere Abb. 254 bietet eine Probe: ein Gebüsch, wo eine gierige Wildkatze einen ruhig dasitzenden bunten Fasan beschleicht. Der künstlerische Grundzug aller dieser Bilder ist eine erstaunlich scharfe Beobachtung und Wiedergabe der Wirklichkeit sowie ein lebhafter Sinn für Leben und Bewegung. Eine erwünschte Ergänzung haben diese Wandbilder durch die Malereien eines jüngeren Kalksteinsarkophages erhalten, der bei Hagia Triáda gefunden worden ist (Abb. 255). Blauweißrote Ornamente von geregelter architektonischer Art bedecken die Füße des Sarges und rahmen die Kultszenen ein, die alle vier Seiten schmücken.

Plastik. Die Plastik arbeitet in den verschiedensten Stoffen, in Stuck, Fayence, Elfenbein, Stein, Bronze, Gold; auch sie trägt zur reichen Ausstattung der kretischen Paläste bei. Am seltensten sind Freiskulpturen, und die wenigen haben nur geringe Größe; trotz dem Vorbilde Ägyptens muß die lebensgroße oder Kolossalstatue den Kretern nicht zugesagt haben. Am bekanntesten sind die (schon dem naturalistischen Stile angehörigen) Statuetten der »Schlangengöttin« von bemalter Fayence; in zeremoniöser Reifrocktracht, mit bloßer Brust, hohem Hut, von drei Schlangen umwunden (Abb. 256) war sie ebenso wie ihre Genossinnen in einer Kapelle des knosischen Palastes als Weihgeschenk aufgestellt. Daneben gehen einfache Tonfiguren her. Aber weit größer zeigt sich die kretische

257. Reliefgefäß. Speckstein. Aus Hagia Triáda

Plastik im Relief. Bemalte Stuckreliefs in hoher und flacher Erhebung schmückten neben den Malereien die Wände; ein Stierkopf in Hochrelief wird mit Recht als überaus lebendig gepriesen, die Darstellung eines Herrschers mit Pfauenfederkrone in Flachrelief zeigt eine durchgeführtere Darstellung der Muskeln als die Gemälde. Unter den Werken von Stein ragen die Gefäße von Speckstein hervor; sie sind z. T. mit figürlichen Darstellungen geschmückt. So wird auf dem allein erhaltenen oberen Stück eines kleinen Gefäßes (Abb. 257) mit geradezu staunenswerter Energie ein dichtgedrängter Zug vorwärts eilender hagerer Männer geschildert, mit hölzernen, langzinkigen Gabeln und hineingesteckten kurzen Sicheln über den Schultern, doch wohl ein Zug heimkehrender Schnitter. Sie folgen einem Führer, dessen seltsame Kleidung der Rock einer modischen Frauengewandung der Zeit scheint (vgl. Taf. IV, 3, Abb. 266), der wohl in dieser Weise als Weihegabe zum Heiligtum getragen wird, und singen zur Begleitung einer ägyptischen Klapper (Sistrum). Die ganze Schar eilt mit einer Lebendigkeit vorbei, welche gar nicht schärfer hätte ausgedrückt werden können. Etwas gehaltener sind die auf vier Streifen verteilten Stierspiele und Faustkämpfe eines etwa 0,45 m hohen Gefäßes (Abb. 258). Über die angeblichen Säulen dieser Darstellung vgl. oben zu Abb. 246; eines der dort herangezogenen Bildwerke, wieder ein solches Steatitfragment (Abb. 259), zeigt die Reste einer Prozession von Gefäßträgern, die vor einem (schräg ansteigenden?) Bau mit Schmuckmasten vorbeizieht. Diese Gefäße waren auf einen Goldüberzug berechnet, der sich aber nur in einem Beispiel erhalten hat. Goldgeräte sind in Kreta, wohl infolge eingetretener Plünderungen, nur selten gefunden worden, jedoch tritt hier wiederum das griechische Festland ergänzend ein. Wenn in Mykene Formen aus kretischem Speckstein gefunden sind, die zur Herstellung dortigen Goldschmuckes (S. 122) dienten, so scheint dies auf Kreta als Sitz einer Goldschmiedezunft hinzuweisen. Es liegt daher nahe, wie bei den eingelegten Dolchen (Abb. 248), so auch bei ein paar anderen Stücken von gleich außerordentlicher Vorzüglichkeit kretische Herkunft anzunehmen, zumal da Stil und Gegenstand ganz dazu passen. Hierher gehören die beiden goldenen Becher, die in einem Kuppelgrabe bei Vaphió (Pharis), südlich von Sparta, zum Vorschein gekommen sind (Abb. 260f.). In kräftigem Relief, in glänzenden Figuren, die sich vom gedeckteren Hintergrunde scharf abheben, und in lebendigster Darstellung wird eine Rinderherde vorgeführt. Auf dem einen Becher (Abb. 260) nimmt ein Paar, Stier und Kuh, die Mitte ein; rechts ein eifersüchtig herbeikommender Stier, links einer, der sich unwillig von einem Manne am Hinterbein fesseln läßt. Der andere Becher (Abb. 261) schildert, wiederum in symmetrischer Komposition, das Einfangen wilder Stiere und die für ihre Verfolger damit verbundenen Gefahren; der nach rechts davoneilende Stier erinnert stark an die fliehenden Tiere auf den Dolchklingen (oben Abb. 248), der im Netz sich überschlagende Stier zeigt ein sehr kühnes, freilich auch nicht ganz gelungenes Motiv. Man denkt bei dem Becherpaar, das zu den bedeutendsten Leistungen der kretisch-mykenischen Kunst zählt, unwillkürlich an

258. Steatitgefäß aus Hagia Triáda



259. Steatitgefäß aus Knosos

260. Goldbecher aus Vaphió. Athen

261. Goldbecher aus Vaphió. Athen

den typischen Gegensatz friedlicher und kriegerischer Szenen in der homerischen Schildbeschreibung. Noch unmittelbarer erinnert daran (Abb. 262) das Stück eines seither vervollständigten trichterförmigen Silbergefäßes (wie Abb. 258), das auch aus Kreta stammen wird: Krieger mit Schleuder und Bogen sind in hügeligem Gelände ausgerückt, um ihre Festung gegen einen Überfall zu verteidigen, während die Weiber auf der Mauer jammern. Als Zeichen der Pracht, die im knosischen Palast herrschte, kann eine Platte (»Spielbrett«) gelten, die in kostbarster Weise aus Gold, Elfenbein und Bergkristall, hinterlegt mit Silber, und Lapislazuli, zusammengesetzt und verziert ist. Reste eines ähnlichen Gerätes sind in einem der mykenischen Schachtgräber gefunden.

262. Kampf an einer Festung.
Von einem Silbergefäß aus Mykene

263. Vase im Palaststil,
aus dem Grab in Sopata (S. 121)

a b c

264. Plättchen von Goldblech aus den Schachtgräbern in Mykene. Athen

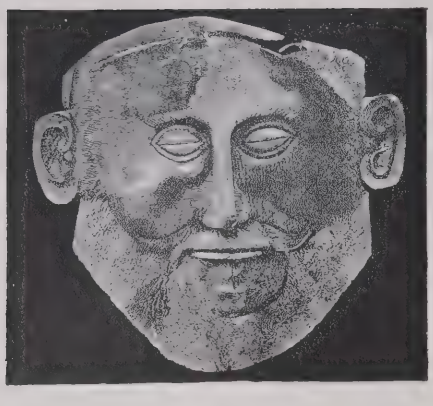
Ein hervorstechender Zug der kretischen Paläste ist die Einheitlichkeit der gesamten Ausstattung. Der gleiche Grundcharakter beherrscht alles. »Von den Säulen und Wänden angefangen, von den Prunkgefäßen aus Metall und Stein bis hinab zu dem bescheidenen tönernen Topfe ist alles in demselben einheitlichen, wunderbar lebendigen Stil geschmückt« (Furtwängler).

Keramik. Die Keramik dieser Periode knüpft an die der ausgehenden »mittelminoischen«, d. h. der naturalistischen Periode (S. 115 f.) an, verliert aber mehr und mehr deren feines unmittelbares Naturgefühl. Der dunkle Grund tritt ganz zurück, und alle Malereien heben sich in Braun oder Schwarz vom gelblichen Grund ab. Die Ornamente, namentlich die Pflanzenmotive, werden allmählich immer konventioneller, gewinnen aber doch im sog. Palaststil, der etwa im 15. Jahrhundert seine Blüte erreicht, einen großartigen Ausdruck jenes Prachtgefühls, das die ganze kretische Kunst dieser Zeit durchdringt (Abb. 263). Dabei ist es vor allem auf reiche, durch Symmetrie gesteigerte ornamentale Wirkung abgesehen. Der Palaststil stellt den letzten Aufschwung der kretischen Keramik dar; die weitere Entwicklung fällt mit der späteren mykenischen (späthelladischen) Keramik (s. u.) zusammen.

Gräber. Die Gräber nehmen in dieser Zeit verschiedene Formen an. Sehr häufig sind unterirdische Kammergräber. Das Königsgrab in Sopata (Isopata), nicht weit von Knosos, umfaßt hintereinander zwei rechteckige Kammern, aus Quadern errichtet, die nach Art der tirynthischen Galerien (Abb. 271) durch vorkragende Steinlagen eingewölbt sind. Die frühminoischen (S. 106) Kuppelgräber, welche die für den Hausbau nicht mehr gebräuchliche Rundform bei den Wohnungen der Toten beibehalten, treten in Kreta häufiger erst in spätminoischer Zeit auf, bleiben aber bei ihrer Kleinheit an Wirkung weit zurück hinter dem, was etwa um dieselbe Zeit auf dem Festlande geleistet wird (S. 128). Die Leichen wurden oft in bemalten Tonsärgen, vereinzelt in Steinsärgen (Abb. 255), beigesetzt, deren geringe Länge nötigte, dem Toten eine der alten Hockerstellung verwandte Rückenlage mit angezogenen Knien zu geben.

Etwa um 1400 wurden die kretischen Paläste, offenbar infolge kriegerischer Ereignisse, zerstört und geplündert, und die bisherige hohe Kultur der Insel geriet in allmählichen Verfall, ohne allerdings zu verschwinden. Inzwischen hatte sich eine parallele Entwicklung, die es jetzt zu verfolgen gilt, auf dem griechischen und asiatischen Festlande vollzogen.

Frühmykenische Kunst (Mitte des 2. Jahrtausends). Die frühmykenische Kunst berührt sich zeitlich eben noch mit der mittelminoischen: man hat zwar Scherben aus den ältesten mykenischen Schachtgräbern für Reste von »Kamáresvasen« (S. 107) gehalten, es sind aber nur letzte junge Ausläufer dieser Technik. Diese Schachtgräber stellen für uns

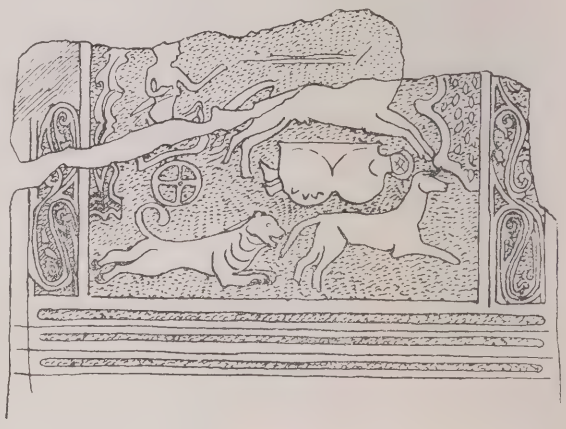


265. Maske von Goldblech aus einem Schachtgrabe in Mykene. Athen

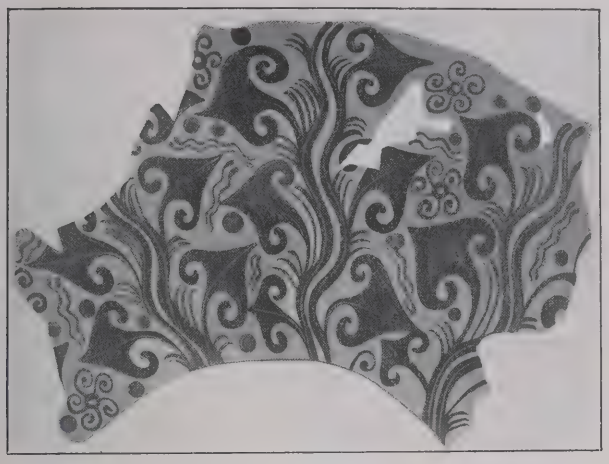
die ältesten Zeugen mykenischer (späthelladischer) Kunst dar. Innerhalb des Burgringes, dicht hinter dem späteren Löwentor, ist durch Schliemann 8 m tief unter dem nachträglich aufgehöhten Boden eine Gruppe von Gräbern aufgedeckt worden, die in den nach außen abfallenden Felsboden hineingearbeitet und zum Teil auch aufgemauert waren. Sie boten einen ebenso reichen wie überraschenden Inhalt dar und schienen, im Sinne des Entdeckers, Homers »goldreiches« Mykene anschaulich zu machen. Man wird den Versuch machen dürfen, einheimische Arbeiten von denen zu unterscheiden, welche wir oben für kretischen Import in Anspruch genommen haben (S. 119). Unter dem sonstigen meist ganz dünnen, eigens für das Grab gearbeiteten Goldgerät finden sich Becher in verschiedenen Formen, sodann in zweien der älteren Gräber mehr als tausend runde Goldplättchen, die zum Schmucke von Holzsärgen gedient zu haben scheinen (Abb. 264); sie stellen, vortrefflich dem Rund angepaßt, Schmetterlinge (a) und Tintenfische (c) dar, besonders aber Spiralornamente (b) in sehr verschiedenen sinnreichen und meistens geschmackvollen Verschlingungen. Spiralen und Buckel bilden auch die Lieblingsverzierung von Diademen, Binden, Brustplatten und ähnlichem Schmuckgerät, das bei aller Reife der Ornamentik sich doch wesentlich von der naturalistischen kretischen Kunst unterscheidet und insofern als festländisch gelten darf. Zwei der Gräber haben einige männliche Gesichtsmasken von Goldblech geliefert, die nach weitverbreiteter, auch für Ägypten bezeugter Sitte über die Leichen gelegt wurden, unverächtliche Versuche, die Gesichtszüge der Verstorbenen individuell wiederzugeben (Abb. 265). In Mykene haben sich auch Formsteine für kleine Zierstücke gefunden, und zwar aus kretischem Speckstein (vgl. oben S. 119), so daß auch hier wieder die Verbindung mit Kreta klar ist; Darstellungen der kretischen Doppelaxt und andere Gegenstände weisen in dieselbe Richtung. Geradezu kretischen Ursprung möchte man für einen Goldring (Abb. 266) annehmen, der eine Kultszene darstellt; die Tracht der Frauen und die heilige Doppelaxt sind kretisch.

Zu den Schachtgräbern gehören auch Grabsteine mit ganz flachen Reliefs, die sich einst über den einzelnen Gräbern erhoben. Auf einem von ihnen, dem besten (Abb. 267), sprengt oben ein Mann zu Wagen über einen gefallenen Krieger mit Schild hin, während unten ein Löwe eine Antilope verfolgt. Die Lebendigkeit

266. Goldring aus Mykene



267. Grabplatte aus Mykene



268. Von einer Kanne. Aus einem Schachtgrab in Mykene. Athen

269. Tonnapf mit Nautilus. Aus einem Schachtgrab in Mykene. Athen

dieser Schilderung und der gestreckte Schwung des Löwen sind Züge, die in der kretisch-mykenischen Kunst überall wiederkehren (vgl. Abb. 248), aber die Vortragsweise verrät ebenso den einheimischen Künstler wie das Ornament (vgl. Abb. 264, b).

Endlich wurden in den Schachtgräbern bemalte Tonvasen gefunden. Neben einzelnen späten Ausläufern der kretischen Kamáresware (S. 121) und Beispielen alteinheimischer Mattmalerei (S. 106) herrscht in der Hauptsache das in Kreta gefertigte oder davon abhängige Geschirr, in dem neben verschiedenen linearen Mustern, besonders Spiralen, Motive aus dem Seeleben beliebt sind, Seepflanzen (Abb. 268), Muscheln und Polypen mit begehrlich sich streckenden Fangarmen (Abb. 269). Alles schließt aufs engste an den in Kreta entwickelten Naturalismus an (S. 115).

Mittelmykenische Kunst (etwa 15. Jahrhundert). Ihre Zeit deckt sich einigermaßen mit der spätminoischen Periode; hier wie dort tritt die Baukunst in den Vordergrund. Sie berührt sich vielfach mit der kretischen, ja sie zeigt in manchen technischen und formalen Punkten eine so große Übereinstimmung, daß man genötigt ist, die Tätigkeit kretischer Handwerker bei den festländischen Bauten anzunehmen. Jedoch fehlt es auch nicht an starken Unterschieden. Diese hängen teils damit zusammen, daß es sich hier nicht wie in Kreta um frei gelegene Schlösser mächtiger Herrscher und um offene Orte handelt, sondern um Burgen kleiner Fürstengeschlechter, die in dem vielgeteilten und von Fehden zerrissenen Griechenland einer starken Befestigung bedurften, teils wirken Traditionen mit, welche auf eine andere Herkunft der Bewohner schließen lassen.

270. Mauer, Tor und Rampe in Tiryns (Vgl. Abb. 272, *A*)

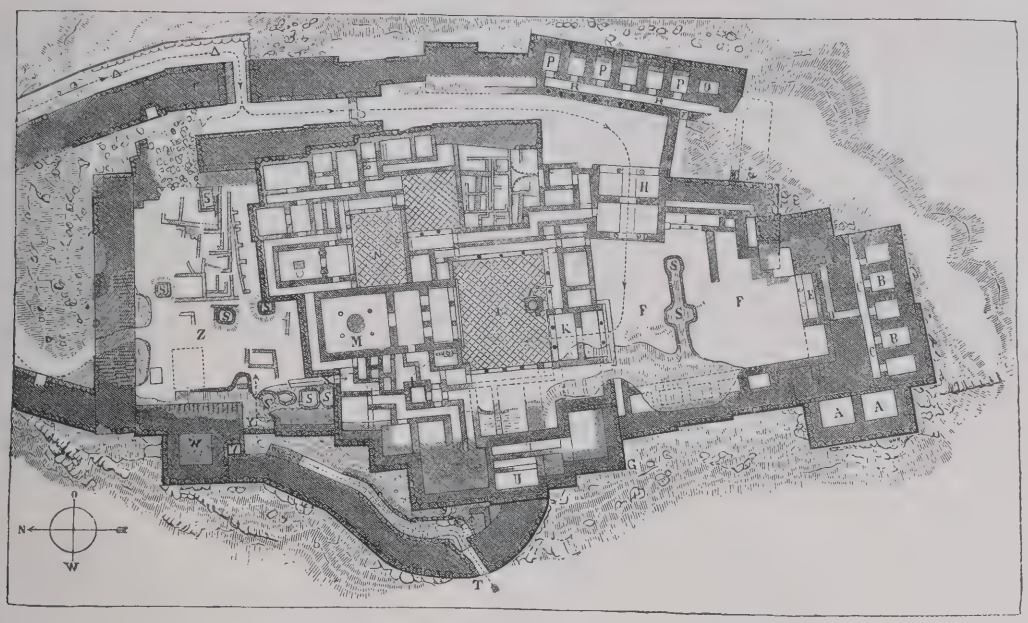
Mauern. Die ältesten Bauwerke, großenteils wohl noch in die frühmykenische Zeit zurückreichend, stellen die Burgmauern dar. Möglichst große und schwere, unbehauene oder wenig-

271. Tiryns. Ostgalerie von Norden her (Vgl. Abb. 272, R)

stens nicht regelmäßig behauene Blöcke wurden aufeinander geschichtet, die Zwischenräume mit kleineren Steinen, alle Lücken mit Lehm ausgefüllt (Abb. 270). Man schrieb später diese mächtigen ungefügen Bauwerke, die vor allem durch ihre Masse wirken, den Riesen der Vorzeit, den Kyklopen, zu. Die kunstvolleren Polygonalmauern (Abb. 323) gehören erst späterer Zeit an. In Troja (VI. Ansiedlung) nähern sich dagegen die gewaltigen Burgmauern, die hier im Gegensatz zu den Mauern Griechenlands geböscht sind, unter dem Einfluß eines leichter zu bearbeitenden Materials schon dieser jüngeren Bauweise. Eingebettet in das Innere jener kyklopischen Burgmauern, die fast immer die Verkleidung des dahinter liegenden Felsabhanges bilden, ziehen sich in Tiryns (Abb. 272, C. R) und Mykene lange Gänge hin, aus großen Blöcken nach dem System der vorkragenden Schichten zu scheinbaren Spitzbögen emporgeführt (Abb. 271); sie lassen sich mit den chetitischen Poternen in Boghasköi (S. 75f.) vergleichen. Auf sie öffnen sich mit ähnlich gebildeten Eingängen kasemattenartig angelegte Vorratskammern (B. P), in der Bestimmung wohl verwandt den kretischen Magazinen (S. 111).

In gleicher kyklopischer Bauweise haben in spätmykenischer Zeit die Minyer, der Stamm, dem die Argonauten angehörten, in dem Kessellande Böotien ein erstaunliches technisches Werk ausgeführt: sie durchzogen den etwa 240 qkm umfassenden Sumpfsee der Kopais mit drei Kanälen, deren breite Deiche nach innen in jener Weise aufgemauert waren; so regelten sie den Ablauf der zuströmenden Flüsse in die unterirdischen Spalten (Katabothren) des Randgebirges und gewannen weite Flächen fruchtbarsten Landes. Es ist ein durch Klarheit der Anlage wie durch Großartigkeit der Ausführung gleich hervorragendes Werk antiken Wasserbaues, das der in unseren Tagen wieder durchgeführten Entwässerung der Kopais die Wege gewiesen hat.

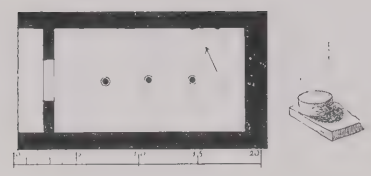
Palastbau. Der mykenische Palastbau unterscheidet sich vom kretischen teils durch den bescheidenen Umfang, wie er für Burgen mit festem und nicht unnötig zu erweiterndem Mauerring geboten ist, teils durch eine ganz abweichende Anlage; im Gegensatz zu dem mehrstöckigen, einheitlich entworfenen Bau mit Mittelhof und Pfeilersälen knüpft er vielmehr an die alttrojanische Weise, das Megaron (Abb. 221), an. Am deutlichsten tritt dies in der Burg von Tiryns vor Augen (Abb. 272). Der heute noch in seinen unteren Mauerteilen erhaltene Palast nimmt die südliche Hälfte des langgestreckten, stark ummauerten niedrigen Burgfelsens ein. Er ist nicht der älteste an dieser Stelle, sondern Umbau eines etwas früheren; darunter aber liegen Reste eigenartiger, noch nicht genügend erklärter Bauten, vor allem eines großen Rundbaus, die der frühen Bronzezeit angehören. Ist man die Rampe (Abb. 272, *Δ*. Abb. 270) bis zu einem beherrschenden Mauervorsprung (*Γ*) und dem Eingangstor hinaufgestiegen, so gelangt man — im Plan ist der Weg durch eine punktierte Linie angegeben — durch eine schmale, beiderseits von Mauern beherrschte und noch einmal von einem Tore (*Θ*) gesperrte Gasse an einen freien Vorplatz und einen selbständigen größeren Torbau (H), der, abweichend von der kretischen (S. 111) und in Weiterbildung der alttrojanischen Weise



272. Der Palast auf der Burg von Tiryns. (Dörpfeld bei Schliemann)

A. Turm mit zwei Räumen. B. Magazine und C. gewölbter Gang. D. Treppe. E. Säulenhalle. F. Großer Vorhof. G. SW-Ecke des Palastes. H. Großer Torbau. I. Säulenhalle. K. Kleiner Torbau. L. Hof mit Altar (*Λ*). M. Männersaal mit doppelter Vorhalle. N. Nebenhof O. Kleines Megaron P. Magazine Q. Zisterne R. Überwölbter Gang (Abb. 271). S. Schachte, 1876 gegraben. T. Nebentor mit Treppe. U. Kellerräume. V. Fallgrube zur Unterbrechung des Treppenweges. W. NW-Turm. X. Kleine Treppe. Y. Eingang zur Mittelburg. Z. Mittelburg oder Hinterhof. *Γ*. »Turm« im Osten zum Schutze des Burgeinganges. *Δ*. Rampe des Hauptaufganges (Abb. 270). *Θ*. Inneres Burgtor. *Λ*. Altar im Hofe L. *Σ*. Tür zur Galerie R.

(Abb. 221), bereits die Grundform späterer freiliegender griechischer Propyläen aufweist: nach außen und innen öffnet er sich gleichmäßig in Säulenhallen und hat nur eine einzige Toröffnung. Sie führt in den größeren Vorhof (F), der ebenso wie jener Vorplatz (Erdgeschoß über R R) teilweise von Säulenhallen (I. E) umgeben und mit Estrich bedeckt war. Weiter geht es durch einen zweiten kleineren Torbau von gleicher Anlage (K) in einen mit sorgfältigem Kalk-Estrich belegten inneren Hof (L), der ebenfalls von Säulenhallen umschlossen ist und auf den sich der Hauptbau, der Männersaal (M, Megaron), öffnet. Ihm gerade gegenüber befindet sich ein Altar (*Λ*). Das Megaron öffnet sich mit einer zweisäuligen Vorhalle; ihre mit drei Türen geöffnete Rückwand enthält eine deutliche Erinnerung an die Wände der kretischen Pfeilersäle (Abb. 238f.), nur daß in Tiryns die Pfeiler nicht von Quadern, sondern von Holz waren; die drei Eingänge waren durch hölzerne Türen verschließbar, deren Flügel geöffnet an die Leibungen der Pfeiler anschlugen. Einen besonderen Schmuck des Saales bildete der in Malerei verzierte Estrich (vgl. S. 44), und zwar zeigten die quadratischen Felder abwechselnd ein netzartiges Muster und symmetrisch komponierte Delphin-Paare und Polypen. An Stelle der Pfeilerwand steht im mykenischen Palaste noch eine gewöhnliche Türwand, der Hof dort scheint sich dagegen enger an kretische Vorbilder (Lichtschachte) angeschlossen zu haben. Der nächste Raum bildet in Tiryns wie in Mykene ein Vorgemach; eine einzige offene Tür, nur durch einen Teppich verschließbar, führt in das 11,80 m lange und 9,75 m breite Megaron. Seine Mitte nahm der niedrige runde Herd ein; das kommt in Kreta nie vor, und damit hängt die ganz abweichende Gestalt des Hauptsaales hier und dort zusammen. Ebensowenig kennt man in den kretischen Pfeilersälen die vier um den Herd gestellten Säulen, welche die Balkendecke des Saales trugen und über denen sich vermutlich



273. Zweischiffiger Saal in Troja. Rechts: Basis einer Holzsäule

ein Aufbau mit Öffnungen zum Einlassen des Lichtes und zum Abführen des Rauches erhob, während umgekehrt die Lichtschachte der kretischen Paläste auf dem Festland ungebräuchlich sind. Säule und Herd nebeneinander im Männersaale sind aus dem homerischen Palaste des Alkinoos erinnerlich. Endlich ist das Megaron dieser festländischen Paläste noch ganz als selbständiger Bau empfunden, ohne Verbindung mit anderen Räumen, auch hierin ganz abweichend von den kretischen Pfeilersälen. Eben in dieser Isoliertheit bietet es in seiner einfachsten Form, Saal und offene Vorhalle mit zwei Säulen zwischen den Wandvorsprüngen, das Vorbild für den späteren griechischen Tempel als göttliches Wohnhaus (Abb. 295). In etwas abweichender Gestalt begegnet uns das Megaron in der VI. Ansiedlung Trojas (Abb. 273). Die Vorhalle ist hier nicht tief und entbehrt der Säulen, der Saal aber ist durch drei Säulen, deren steinerne Basen sich erhalten haben, der Länge nach in zwei Schiffe geteilt (auch dies ganz gegen kretischen Brauch, s. S. 111). Es kann sich dabei wohl nur um ein technisches Hilfsmittel handeln, den 8 m breiten Saal sicherer zu überdecken; solche zweischiffige Anlagen sind auch in griechischen Tempeln neuerdings immer häufiger zum Vorschein gekommen (vgl. Abb. 329. 336).

Wie im prähistorischen Troja (Abb. 221) drei Megara nebeneinander zu einer Gesamtanlage vereinigt waren, so wiederholt sich auch in Tiryns der Hauptbau mit seinem Hofe in kleineren Maßen und etwas vereinfachter Form nochmals (N. O). Aber auch hier fehlte bunter Schmuck nicht; der bemalte Estrich ist auch hier nachgewiesen. In der alten Burg des böotischen Arne erscheinen diese Einzelhäuser deutlicher von einander geschieden. Bemerkenswert ist in Tiryns der lange Gang, der in mehrfachen Biegungen sich um die beiden Megara herumzieht und, diese sorglich umgehend, die Verbindung der entlegeneren Räume herstellt, die als Schlafzimmer und Vorratsräume gedeutet werden; westlich vom Vorraum des Megaron M liegt das Badezimmer, dessen Fußboden aus einem gewaltigen Steinblocke von 3×4 m Größe gebildet ist und dessen tönerne Badewanne mit gemalten Ornamenten geschmückt war. Spuren einer Treppenanlage weisen auf ein einst vorhandenes Oberstockwerk hin, aber es erstreckte sich sicher nicht über den ganzen Bau, und ein monumentales Treppenhaus, wie in Kreta, suchen wir vergeblich.

Während die Säulen und die Pfeilerwand im Hauptgebäude das kretische Vorbild verraten, ist die Gesamtanlage durchaus verschieden. In Kreta finden wir eine einheitlichere Ausgestaltung des Gesamtbaues. In dem viel kleineren Tiryns, wie in Troja, beherrschen alles die monumentalen Säle, die Megara. Aber diese sind unter sich nur äußerlich vereinigt und durch die langen Gänge mit den übrigen Räumen nur mangelhaft verbunden. Dazu die völlig verschiedene Gestaltung der Haupträume, dort durch die zahlreichen kleineren Gemächer umschlossen und behaglich von der Außenwelt abgesondert, aber vermöge der Lichtschachte reichlich von Luft durchzogen, hier, mehr der kälteren Jahreszeit entsprechend, mit großem Herde in der Mitte, nach außen fest abgeschlossen, aber unmittelbar am Hofe gelegen und von ihm aus zugänglich: das alles weist auf ganz verschiedenen Ursprung der Anlagen hin, die dort dem südlicheren, hier den Bedingungen eines nördlichen Klimas angepaßt sind, läßt aber auch darüber hinaus sehr verschiedene Lebensgewohnheiten erschließen. Nebenher gehen dann teils technische Übereinstimmungen, teils eine ähnliche Ausstattung des Innern, die beweisen, daß beide Baugruppen Zweige derselben Kunstbewegung sind. Zum Beispiel kehren an den Wänden des tirynthischen Palastes ganz ähnliche Schmuckformen wieder wie in Kreta, so ein Dekorationsmotiv, das in Mykene und Tiryns in Friesen verwandt wird und

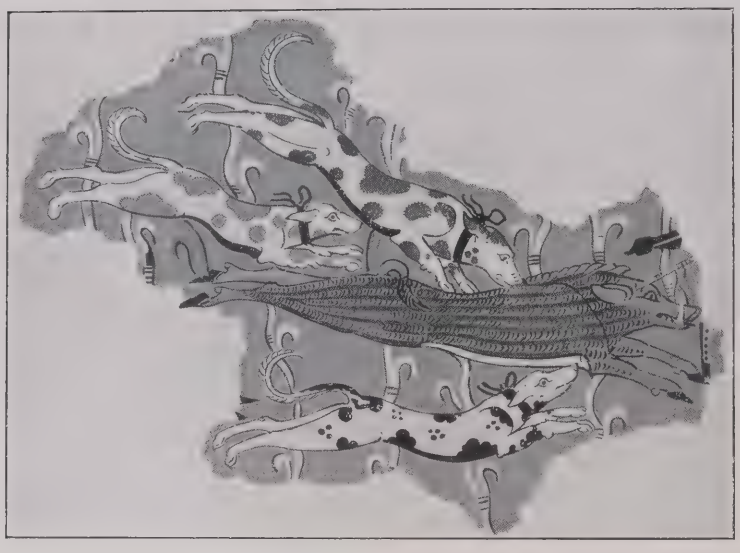
WANDMALEREIEN DES ÄLTEREN (1) UND DES JÜNGEREN (2) PALASTES IN TIRYNS

1. Spiraldekoration. 2. Auszug zur Jagd. 3. Ausschnitt der Locken-Zug von Frauen.

ebenso in Kreta als architektonisches Motiv beliebt ist (Abb. 219 b. c): es besteht aus einem kurzen pfeilerförmigen Glied, an das rechts und links halbrunde palmettenartige Fächer ansetzen. Wird dies, auch in der Kleinkunst (Abb. 219 a) und als Einzelornament verwendete Gebilde friesartig gereiht, so entsteht eine Form, die man — allerdings irrig — mit den griechischen Triglyphen und Metopen verglichen hat. Aber es scheint, daß sich hieraus tatsächlich ein griechisches Ornament, die nach zwei Seiten ausgebildete Doppelpalmette, entwickelte. In dem kunstvollen Sockelfries in Tiryns (Abb. 219 b) tritt zu dem plastischen, aus Alabaster gebildeten Ornament noch farbiger Schmuck, indem blaue Glasflüsse (Kyanos), wie sie in Ägypten häufig sind, in die Rosetten und Spiralen als »Augen« eingesetzt waren und auch sonst die Ornamentlinien betonten.

274. Stierspiel, Wandmalerei aus Tiryns

Von der Pracht, mit welcher auch die Wände der festländischen Paläste bemalt waren, legen in Mykene Reste ausführlicher kriegerischer Darstellungen wenigstens Zeugnis ab, in Tiryns haben erfolgreiche Ausgrabungen des deutschen Instituts besonders reiche Anschauung gegeben. Spärliche Reste waren schon früher bekannt, wovon das Bruchstück Abb. 274 besonders wichtig ist. Es zeigt ein weiß gemaltes, mit kretischer Männertracht ausgestattetes Mädchen, das, wie dortige Wandbilder und andere Darstellungen uns als kretische Sitte erkennen lassen, gewagte Spiele auf wildem Stiere ausführt. Hier ist kretischer Einfluß zweifellos. Die neuen Funde (Taf. IV, 2. 3), welche wie dies Stierbild schon dem jüngeren Palast, also der spätmykenischen Zeit angehören, bieten außer rein ornamentalen Bildern mehrfach prozessionsartige Züge. So vor allem einen langen Opferzug von Frauen (Taf. IV, 3), welche Geräte — auf dem abgebildeten Stück eine geschnitzte Elfenbeinbüchse — tragen; auch der obere ornamentale Abschluß und der Sockel sind erhalten, letzterer zeigt die Nachbildung von Steinplatten mit einem darüber laufenden, in die Wand eingebundenen Holzbalken. Auffällig nah verwandte Bilder sind im »Hause des Kadmos« in Theben gefunden worden. Die reiche Tracht der Frauen mit der entblößten Brust ist wieder kretisch. Ein anderer Fries in Tiryns zeigt den Auszug zur Jagd, an dem auch Frauen teilnehmen, und zwar nicht nur die vornehmen, im Wagen fahrenden (Taf. IV, 2), sondern auch kurzgeschürzte Dienerinnen, die gleich den männlichen Jagdgehilfen Hunde führen. Die Kleidung zeigt hier bei den Frauen nicht die kokette kretische Hoftracht, sondern einen ganz geschlossenen ungegürteten (vielleicht kurzen?) Chiton. Kretas Einfluß ist auch hier deutlich, aber die Handlung und die einfachere Tracht stehen wieder in einem deutlichen Gegensatz zu echt Kretischem. Der Stil zeigt, ganz wie das auch bei der Keramik zu sehen ist, die fortschreitende Erstarrung der einst so lebensfrischen Formen, die sich selbst da erkennen läßt, wo die alte bildliche Formulierung lebhafteste Bewegung bietet, wie in dem Jagdbild Abb. 275. Der aufgescheuchte Eber rast durch das Dickicht daher, von den schnellen Rüden verfolgt und den Jägern entgegen getrieben, die ihn mit ihren Speeren abfangen. Von den Jägern sind leider

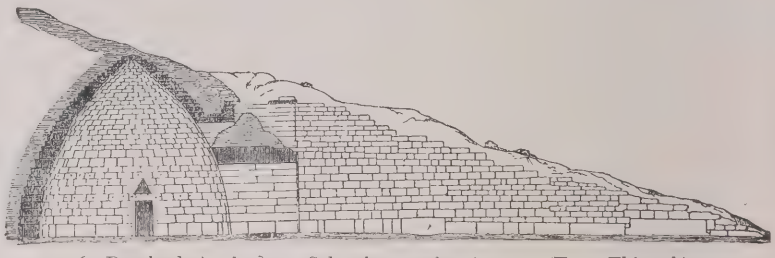


275. Eberjagd, Wandbild aus Tiryns

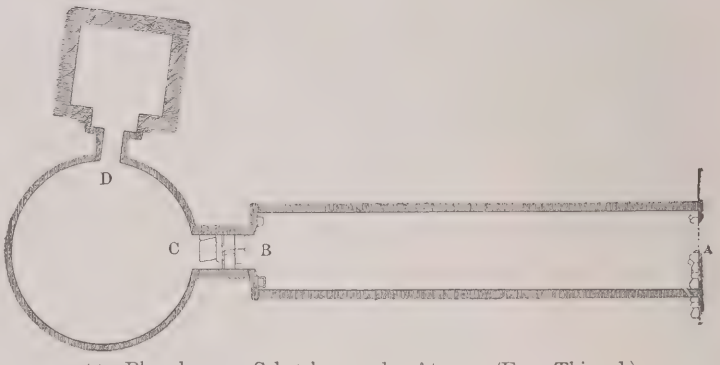
nur geringe Reste erhalten.

Von dem bildlichen Schmucke des älteren, frühmykenischen Palastes in Tiryns besitzen wir fast nur Fragmente, doch hat sich ein prächtiges Spiralornament (Taf. IV, 1) herstellen lassen. Auch bei ihm ist Zusammenhang mit Kreta zweifellos; vgl. auch Abb. 279. Ja gerade bei diesen älteren Resten, die vor allem in lebhafterer Farbe, aber auch in frischerer Zeichnung sich hervorheben, wird man besonders geneigt sein, die Hand wandernder kretischer Meister zu vermuten.

Gräber. Die großartigste bauliche Leistung dieser Periode stellen die Kuppelgräber dar, welche die jungen, wohl von ihnen beeinflußten Kuppelgräber Kretas (S. 121) weit übertreffen. Mykene und das benachbarte Heräon, Tiryns, Pharis (Vaphió), Orchomenos bieten die bekanntesten Beispiele, andere finden sich in Attika, Thessalien, Kephallenien, dem Peloponnes. In Mykene liegen sie außerhalb der Burgmauer. Den ersten Platz verdient das bekannteste, wenn auch nicht älteste, so doch besterhaltene und sehr schön ausgeführte »Schatzhaus des Atreus« (Abb. 276 f.), das nach neueren Beobachtungen erst der spätmykenischen Zeit angehört. Mit dem Namen Schatzhaus, Thesauros, bezeichneten die späteren Griechen diese schätzereichen Grabgewölbe. Der Kuppelbau selbst liegt unterirdisch an einem Abhang; ein beiderseits von Quadermauern eingefaßter Gang führte zu dem hohen Eingangstore (vgl. Abb. 276). Von

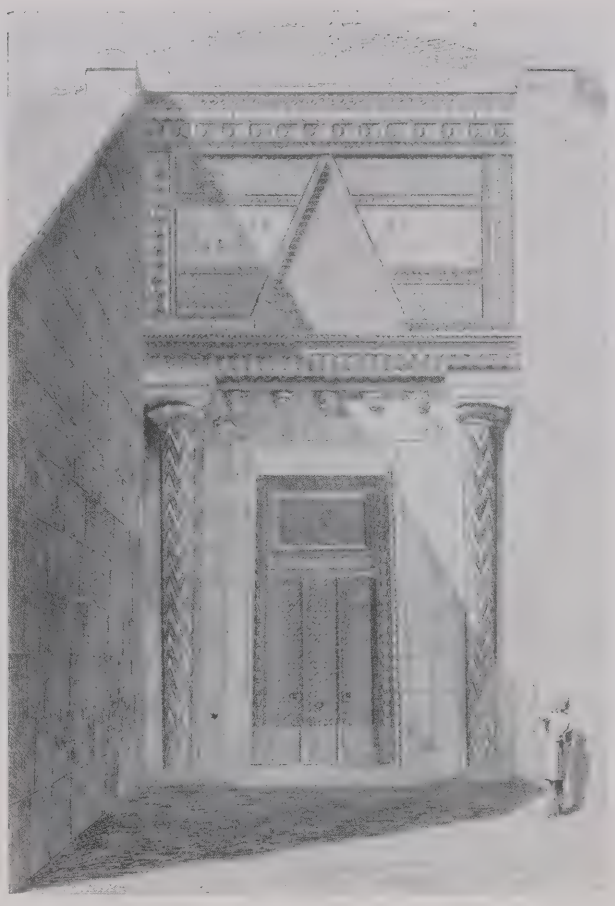


276. Durchschnitt des sog. Schatzhauses des Atreus. (F. v. Thiersch)

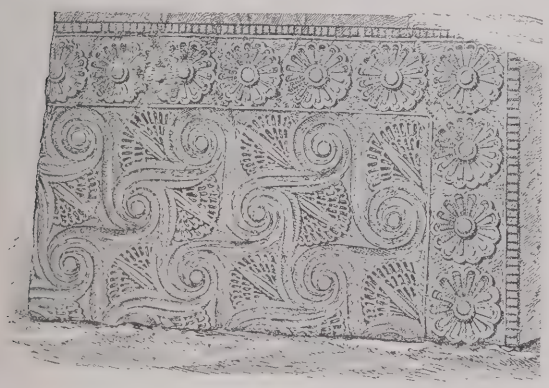


277. Plan des sog. Schatzhauses des Atreus. (F. v. Thiersch)

den beiden Blöcken, welche die Oberschwelle des Tores bilden, ist der innere bei 1 m Höhe 9 m lang und 5 m breit, was ein Gewicht von 122000 kg erschließen läßt! Der Mauerring des kreisförmigen Gemachs verengt sich allmählich nach oben, indem die 33 abgeschrägten und sauber geglätteten Quaderreihen immer weiter vorkragen, so daß der Schein eines Kuppelgewölbes hervorgerufen wird. Trotz nicht riesiger Maße (14,20 m Durchmesser bei 13,60 m Scheitelhöhe) ist die Wirkung des Raumes in seiner Schmucklosigkeit überraschend großartig; »er wirkt wie eine Naturschöpfung nur durch Verhältnis, Fügung, Textur« (Adler). Meistens diente solch ein Kuppelraum selbst als Grabstätte; im »Schatzhaus des Atreus« und in dem »des Minyas« zu Orchomenos, die auch sonst so große Verwandtschaft zeigen, daß man auf denselben Baumeister schließen möchte, war er zunächst zum Totenkultus bestimmt, während ein viereckiges, niedrigeres, flachgedecktes Seitengemach die eigentliche Grabkammer bildete. Von dem einstigen dekorativen Schmuck der Kuppelräume haben sich in den beiden genannten Gräbern nur geringe Spuren erhalten. Sie weisen auf einen regelmäßig verteilten Metallschmuck der Wände. Mit erlesener Pracht war die Eingangswand um die mächtige, etwa 5,50 m hohe Grabestür geschmückt (Abb. 278); die Farbigkeit der dabei verwendeten Steine (grün, rot, weiß) erhöhte die Wirkung. Fragmente von Halbsäulen und ihren Kapitellen, Reste dieses Fassadenschmuckes, zeigen Zickzacklinien und Spiralen (vgl. S. 128) als beliebtes Dekorationsmotiv (Abb. 242, 1). Gereihte runde Balkenköpfe ahmen an einem anderen mykenischen Kuppelgrabe eine flache Decke über den Säulen nach (vgl. Abb. 189. 223. 280); ähnliche Balkenköpfe und Spiralreihen gehören am Atreus-Thesauros der Verkleidung des oberen Teils, namentlich des Entlastungsdreieckes über



278. Schatzhaus des Atreus zu Mykene. Restaurierte Ansicht (Perrot-Chipiez)



279. Decke vom »Schatzhaus« in Orchomenos

der Tür, an. Im Verein mit Rosetten, die ebenfalls der Metalltechnik entstammen und nach ägyptischem Muster mit Blattfächern verbunden sind, treten die Spiralen an der Steindecke der kleineren Grabkammer in Orchomenos auf (Abb. 279). Das gleiche Motiv wiederholt sich in Malerei an den Wänden des tirynthischen Palastes (Taf. IV, 1). Kreta hat nichts, was es diesen spätmykenischen Kuppelbauten zur Seite stellen könnte. Derselbe monumentale, stolze Sinn, der das griechische Megaron als Mittelpunkt und unmittelbar an die Öffentlichkeit treten-

280. Das Löwentor zu Mykene

den Eingang hervorrief, hat diese ersten bedeutenden Raumschöpfungen auf griechischem Boden entstehen lassen. Hierin dürfen wir Wirkungen des griechischen Geistes begrüßen.

Plastik. Ein Werk, das allen an den Palästen des Festlandes und in Kreta üblichen Reliefschmuck an Größe und vor allem durch seine ungeheure monumentale Wirkung übertrifft, bietet Mykene in seinem Löwentor (Abb. 280), das zu einem Umbau der Burgmauer aus der Zeit der Kuppelgräber gehört. Auf der mächtigen Steinplatte, die das ausgesparte Entlastungsdreieck über dem Tore verschließt, erheben sich wappenartig zwei Löwinnen einst mit den (besonders angesetzten) Köpfen gegen den Beschauer gewendet; mit den

281. Tonsiegel (Abdruck eines Goldringes) aus Knosos

Vorderfüßen ruhen sie auf dem Unterbau einer Säule (vgl. Abb. 287, d), ähnlich wie dies in jüngeren phrygischen Grabfassaden der Fall ist (Abb. 181). Nach der Analogie kretischer Denkmäler, vor allem eines in mehreren Tonabdrücken erhaltenen Siegelrings aus Knosos (Abb. 281) dürfen wir behaupten, daß hier wie nicht selten im griechischen Kult die Säule eine bildlose Verkörperung der Gottheit war, die, von ihren Tieren bewacht, schützend über dem Burgeingang stand. Man hat zu erkennen geglaubt, daß dem Künstler wirkliche Löwen nicht bekannt gewesen seien, sondern daß er nach Vorbildern gearbeitet habe, die nur der löwenreiche Osten geliefert haben könne; jedenfalls stimmen diese Löwen mit den zahlreichen, jetzt bekannten gleichen Darstellungen der ägäischen Kunst in der Naturbeobachtung völlig überein, und das Weiche, Geschmeidige des Katzengeschlechtes ist bei allen Mängeln und Fehlern im einzelnen zu deutlichem Ausdruck gelangt, auch das ganze Bildwerk ist dem architektonischen Rahmen vortrefflich angepaßt. Daß es nicht allzu fein ausgeführt ist, stimmt zu seiner architektonischen Verwendung. Die ganze wappenartige Anordnung entspricht altem Herkommen.

Keramik. In der Technik setzt die Keramik dieser Periode die der vorhergehenden (S. 123) fort. Feiner Ton, dünnwandige Gefäße, kräftige, technisch meist sehr gute Glanzfarbe bilden die Regel; ein großer Reichtum von Gefäßformen entwickelt sich, darunter bauchige Amphoren, Becher verschiedener Gestalt und andere Formen, die in der späteren griechischen Entwicklung fortleben. Das Seeleben mit seinen Tintenfischen, Polypen, Nautilus, Meerschnecken, Korallen steht noch im Vordergrund des Interesses, doch finden sich auch Pflanzen und Zweige, daneben Rosetten verschiedener Art, laufende Spiralen usw. Im ganzen macht sich, wie in Kreta (S. 121), ein allmähliches Erstarren der Naturformen, eine konventionellere Zeichnung und eine stärkere Berücksichtigung der Symmetrie geltend, wodurch zunächst die reiche Wirkung gehoben wird (vgl. Abb. 282). Mit der Zeit findet die »mykenische« Keramik eine immer weitere Verbreitung; sie begegnet uns nicht nur im Ursprungslande des Stiles, Kreta, auch in Rhodos, auf dem griechischen Festlande, und zwar offenbar in Folge lokaler Fabrikation an den einzelnen Stätten. Im tirynthischen wie im thebanischen Palast, dem »Hause des Kadmos«, haben sich bezeichnender Weise Töpferöfen gefunden. Bei einem gleichen Gesamtcharakter lassen sich mancherlei Spielarten nicht verkennen.

282. Vase (Palaststil) aus Kakovatos (Pylos)

Spätmykenische Kunst (14. und 13. Jahrhundert). Zwischen dieser und der vorigen Periode besteht keine feste Scheide. Der Ausbau der Paläste, die Anlage von Kuppelgräbern setzt sich fort; außer dem Schatzhaus des Atreus und dem von Orchomenos wird das attische Kuppelgrab von Menidi (Acharnä) dieser Zeit angehören. Hier und in einem anderen attischen Grabe bei Spata (Erchiä) wie schon früher in Pylos begegnen kleine Elfenbeinschnitzereien (Abb. 242, 3. 4) und Glasschmuck. Besonders tritt der Charakter der Spätzeit in der Keramik hervor, die jetzt ihre weiteste Verbreitung findet, nicht bloß im ganzen Gebiet des Ägäischen Meeres und seiner Umländer, sondern östlich nach Kypros und Phönikien und bis nach Ägypten (El-Amarna), westlich nach Italien und Sizilien. Die charakteristischesten Formen dieser

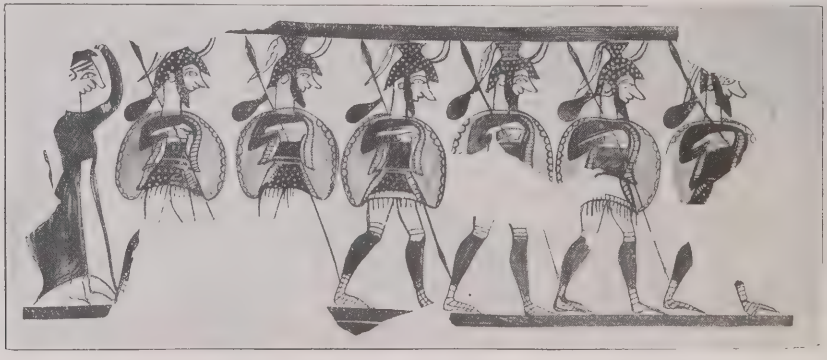
283. Bügelkanne aus Tiryns

284. Kanne aus Jalysos

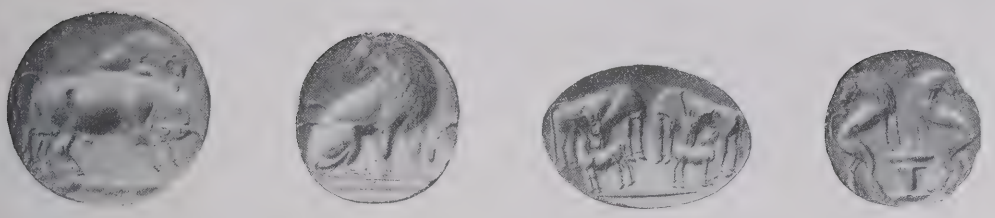
285. Becher aus Jalysos

Spätzeit sind die sogenannte Bügelkanne, die Kugelflasche, der tiefe Napf und der hochfüßige Becher (Abb. 283—285). Der gemeinsame Zug der Ornamentik ist ein zunehmendes Erstarren und Verdorren der Motive, in denen die ursprünglichen natürlichen Vorbilder kaum noch zu erraten sind; das Bild der Meerschnecke verwandelt sich in ein schnörkelhaftes Ornament (Abb. 284), lineare Motive herrschen vor. Dabei wird die Technik schlechter, der Ton schmutziger, die Farbe blasser. Vereinzelt treten gegen das Ende figürliche Darstellungen auf, buntgefleckte Stiere und Menschen: auf einem allerdings in der Technik noch gröberen großen Napf aus Mykene erblicken wir in stattlicher Größe Scharen ausziehender Krieger, helmbuschschüttelnd, mit Speer und Schild, Panzer und Lederschienen ausgerüstet (Abb. 286), ein Bild, zu dem ein spätmykenischer bemalter Grabstein eine genaue Parallele bietet.

Glyptik. Ringe und Steine mit eingegrabenen Darstellungen sind in der ganzen kretisch-mykenischen Kunstübung beliebt. Goldringe, die sich in den mykenischen Schachtgräbern (16. Jahrhundert) gefunden haben, zeigen bereits eine vollkommen ausgebildete Technik und lebhafte Darstellung; sie weisen Tiere, Kriegs- und Jagdbilder, besonders Kultszenen auf (Abb. 266, vgl. 281). Zahlreicher sind die »Inselsteine«, nach den ersten Fundorten so genannt, während sie ebenso häufig als auf Kreta und den übrigen Inseln in der Argolis, in Lakonien, in Attika, besonders in Kuppel- und Kammergräbern, zum Vorschein gekommen sind. Halbedelsteine in Linsen- oder Olivenform, immer durchbohrt, zum Siegeln oder zum Schmucke bestimmt, enthalten eine reiche Fülle eingegrabener Bilder. Die Darstellungen sind



286. Ausziehende Krieger. Von einem spätmykenischen Tongefäß



a b c d

287. Geschnittene Steine aus Vaphió (a. b), Mykene (c), Kreta (d)

288. Gemme aus Kreta

meist weniger figurenreich als bei den Goldringen. Am vorzüglichsten sind die Tiere gelungen (Abb. 287), die gern wappenartig angeordnet werden wie am Löwentor; ferner sind Mischgestalten beliebt, aus Mensch und Tier zusammengefügt, dämonische Wesen gleich dem Minotaur (Abb. 288). Alle Grade technischer und künstlerischer Güte sind vertreten, von vorzüglichen, fein durchmodellierten Werken bis zu flüchtig eingeschnittenen trockenen Arbeiten der Verfallzeit, aber der ganzen Glyptik liegt ein gemeinsames Stilgefühl zu Grunde, es herrscht die gleiche naive Lebendigkeit und Deutlichkeit der Schilderung, wie in den übrigen Werken der ganzen minoischen Kunst, mit der auch die Wahl der Gegenstände und Einzelheiten der Tracht diese Erzeugnisse der Kleinkunst verbinden.

Minoische Kunst und Ägypten. Bei aller Verschiedenheit in Einzelheiten steht es doch außer Zweifel, daß es eine im ganzen einheitliche Kultur und Kunst ist, die sich über das gesamte ägäische Gebiet erstreckte. Daß zwischen Inseln und Festland auch in künstlerischen Dingen ein reger Verkehr herrschte, ergeben schon einige äußere Tatsachen. Wie sich im knosischen Palaste Blöcke bunten lakonischen Marmors (»Porphyr«), zur Verarbeitung bereit, gefunden haben, so stammen Steingefäße, die in festländischen Kuppelgräbern verwendet waren, ohne Zweifel aus Kreta, wo sie in Fülle gefunden werden. Speicksteinformen für den dünnen Goldschmuck, obschon in Mykene gefunden, sind dem Material nach sicher kretischen Ursprungs (S. 119); in der Tat sind Schmucksachen in Kreta und in Mykene, Spata, Thessalien wie aus der gleichen Form gewonnen. Vollkommene Gleichheit herrscht in Gemmen und Elfenbeinschnitzereien, in Waffen und anderem Metallgerät, in der Ornamentik, in der Darstellung des menschlichen Körpers, der Tierbildung, in der Gestaltung der Säulen usw. Im ganzen muß Kreta als der gebende Teil, seine Kultur als die ältere und schöpferische gelten, dabei bewahrte sich aber das Festland seine Eigenart und brachte sie vor allem in der Baukunst zur Geltung (S. 124. 130).

Kreta scheint aber schon in seiner Frühzeit auch Beziehungen zu dem Ägypten des Alten und Mittleren Reiches gehabt zu haben (S. 107 f.), die dann im Laufe des 2. Jahrtausends immer greifbarer hervortreten. Nur erinnert sei an den Gebrauch der Säulen (S. 112 f.), die Wand- und Fußbodenmalerei (S. 116. 125), die bunten Steingefäße (S. 106 f.), als wahrscheinlich von Ägypten übernommen. Am deutlichsten sind die Beziehungen im Beginne des Neuen Reiches, der 18. Dynastie (1580—1350), aber schon in der Zeit der Hyksosherrschaft war ein lebhafterer Verkehr da, wie ein Alabasterdeckel mit dem Namen des Hyksoskönigs Chian (Siaan), der im Palast zu Knosos gefunden ward, beweist. Unter ägyptischen Funden zu Kahun und Abydos, die dem Mittleren Reich zugewiesen werden, sind Scherben von kretischen Kamáresvasen zum Vorschein gekommen (S. 108), im älteren knosischen Palast eine ägyptische Statue derselben Zeit (13. Dynastie). An der Dolchklinge eines mykenischen Schachtgrabes (etwa 16. Jahrhundert) mit der Flußdarstellung (Abb. 248) lassen sich fast für jede Einzelheit ägyptische Vorbilder des Mittleren Reiches nachweisen, während eingelegte Waffen aus dem Grabe

der Aahotep, der Mutter des Hyksosbezwingers Amosis (Abb. 101, Anfang des 16. Jahrhunderts), unter dem Einflusse jener kretischen Vorbilder stehen könnten. In der Zeit der 18. Dynastie zeugen Vasen des kretischen »Palaststils« und des gleichzeitigen »mykenischen« Stils, die in Ägypten, z. B. in Gurob (15. Jahrhundert), gefunden sind, für kretisch-mykenischen Import, und namentlich ist El-Amarna, die Residenz Amenophis' IV. (1375 bis 1357), der Fundort zahlreicher minoischer Scherben späten Stils, wie denn die so vielfach von der ägyptischen Tradition abweichende Kunst dieses Ketzerkönigs von manchen aus ägäischen Einflüssen erklärt wird (Abb. 110). Werke der Kleinkunst mit dem Namen Amenophis' II. und III. und seiner Gemahlin Teje (1448—1375) sind in Kreta, Rhodos, Mykene aufgetaucht. Die Decke der Grabkammer von Orchomenos (Abb. 279) hat ihre nächsten Verwandten in ägyptischen Grabmalereien, wie sie namentlich seit der 18. Dynastie üblich werden. Endlich weist auch das Sistrum auf dem Steatitgefäß von Hagia Triáda (Abb. 257, etwa 15. Jahrhundert) nach Ägypten. Mit diesen greifbaren Beziehungen Kretas zu Ägypten stehen die Nachrichten ägyptischer Urkunden über die Keftiu, d. h. nach der verbreitetsten Annahme Kreter, die Kaphthor der Bibel, vielleicht aber daneben auch Asiaten, im Einklang, Nachrichten, die aus der Zeit Tuthmosis' III. (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) stammen; sie werden ergänzt durch gleichzeitige Wandgemälde in den Gräbern hoher ägyptischer Beamten (Senmut, Rechmere), in denen kretisch gekleidete »Keftiu« kostbare Gefäße kretischer Art als Gaben bringen. Nach alledem steht ein lebhafter Verkehr und eine wechselseitige Einwirkung zwischen Ägypten und dem ägäischen Kulturbereich außer Frage. Dabei wird Ägypten vielfach angeregt haben, aber diese Anregungen wurden nicht sklavisch übernommen, sondern mit voller Selbständigkeit verarbeitet, so daß die besondere, in sich einheitliche Eigenart der minoischen Kunst dadurch nicht beeinträchtigt ward. Der Vergleich der obengenannten Dolchklingen (Abb. 248) fällt sicherlich nicht zum Nachteil der mykenischen Dolche aus. Überhaupt, wenn auch die minoische Kunst mit der ägyptischen an Monumentalität durchaus nicht wetteifern kann, an Frische der Naturbeobachtung, an Naivität, Lebendigkeit, Energie, Freiheit des bildlichen Ausdrucks übertrifft sie weit die gehaltenere, formelhaftere Bildkunst des Nillandes.

Mit dem 15. Jahrhundert verschwinden die Keftiu fast ganz aus den ägyptischen Urkunden; vielleicht steht das im Zusammenhang mit dem Erlöschen der kretischen Glanzzeit um 1400 (S. 121). Aber die ägäische Kultur hört damit noch nicht auf, und ebensowenig der Verkehr mit Ägypten, wie die schon genannten Funde von El-Amarna aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (S. 43) beweisen. An die Stelle der Keftiu treten um dieselbe Zeit in den ägyptischen Berichten die »Nordvölker« und die »Inselvölker« mit vielen Sondernamen, darunter anscheinend Lykier, Danaer, Achäer, Tyrsener (Leka, Danuna, Akaivascha, Turscha). Ihrer Angriffe erwehren sich im 13. Jahrhundert die Pharaonen Ramesses II. und Amenephtes nur mit Mühe, bis sie zu Anfang des 12. Jahrhunderts von Ramesses III. besiegt werden. Die unter jenen Nordvölkern genannten Pulesata, d. h. Philister, waren kretischer Herkunft; neuerdings in Palästina zu Tage getretene Tongefäße sind eine letzte verkommene Abart der kretischen Keramik (oben S. 86).

Neben den Beziehungen zu Ägypten treten die zu Babylonien zurück und scheinen sich mehr auf Einzelheiten zu beschränken; ein durchgreifender Einfluß von dorther auf die ägäische Kunst läßt sich jedenfalls nicht nachweisen, ebensowenig ein solcher der Chetiter, obwohl die Grundrisse ihrer Bauten mit den kretischen Ähnlichkeit zeigen. Von dem Einfluß des vorgeschichtlichen westeuropäischen Kulturkreises ist schon oben S. 4f. die Rede gewesen.

Rückblick. Während früher die Kunst Griechenlands sich kaum über den Anfang der Olympiaden hinauf verfolgen ließ und das Löwentor von Mykene als einsamer Rest einer verschollenen Vorzeit dastand, erkennen wir jetzt, daß die Inseln und die Umländer des ägäischen Meeres im 2. Jahrtausend eine Kunst besaßen, welche sie Ägypten und Babylon an die Seite stellt und mit der verglichen die nächsten Jahrhunderte in Griechenland ärmlich erscheinen. Ohne Zweifel ist Kreta der Ausgangspunkt dieser großen Kunst. Dorthin weisen ja auch die sagenhaften Überlieferungen von der kretischen Seeherrschaft des gewaltigen Königs Minos, deren realen Hintergrund uns die Entdeckungen enthüllt haben.

Eine ebenso wichtige wie schwierige Frage ist die nach der Stammeszugehörigkeit der Kreter. Daß die Insel von mehreren sprachlich verschiedenen Völkern bewohnt war, bezeugt die Odyssee. Leider ist es noch nicht gelungen, die Inschriften zu deuten und sprachlich zu bestimmen, die sich auf zahlreichen Tontafeln in Knosos gefunden haben; ihre Bilderschrift scheint sich allmählich in eine Silbenschrift zu verwandeln. Vermutlich gehören sie dem Stamme an, der später im Gegensatz zu den eingewanderten Griechen als Eteokreter (»Urkreter«) bezeichnet wurden. Damals waren sie auf den Osten der Insel beschränkt, und hier sind Reste in griechischem Alphabet verfaßter Inschriften gefunden, deren Sprache durchaus ungriechisch und unverständlich ist. Ausgrabungen an den dortigen Sitzen der Eteokreter (Zakro, Paläkastro usw.) haben erwiesen, daß ihre Kultur die gleiche war wie die aus Knosos und Phaistos bekannte. Sie dürfen demnach als Begründer und älteste Träger der kretischen (»minoischen«) Kunst angesprochen und mit den Keftiu identifiziert oder wenigstens unter ihnen vorausgesetzt werden. Auch den Alten galten sie als Nichtgriechen. Wir werden also die altkretische Kunst als vorgriechisch ansehen müssen. Aber schon früh verbreitete sie sich über die Stammesschranken hinaus nach Norden und fand auf dem Festlande Aufnahme, namentlich bei den Achäern, die sie, wie wir sahen, in selbständiger Weise pflegten. Da nun unter den späteren Bewohnern Kretas, wie schon die Odyssee bezeugt, auch Achäer sich finden, so liegt die Vermutung nahe, daß sie es waren, die etwa um 1400 die alten kretischen Herrensitze in der Mitte der Insel eroberten und zerstörten und die älteren Bewohner nach Osten zurückdrängten. Dabei würde es sich erklären, daß die spärlichen keramischen Überbleibsel, die in den obersten Schichten der Paläste die Zeit nach der Zerstörung vertreten, keinen Bruch mit der früheren Kunst, sondern nur deren allmählichen Verfall darstellen; war doch die Kunst der Sieger die gleiche, wie die der Besiegten. Aber ein paar Jahrhunderte später verfiel die ägäische Kultur als Ganzes, sie enthielt jedoch Keime genug, die bis in viel spätere griechische Zeit hinübergerettet wurden und sich dort neu entwickeln sollten.

Die Achäer, die somit als die letzten Bewahrer der ägäischen Kultur erscheinen, waren auch die Hauptthelden der homerischen Poesie. Sie weist zwar auch dem Minosenkel Idomeneus und seinem Genossen Meriones als Vertretern des inzwischen griechisch gewordenen Kreta einen ehrenvollen Platz an, aber viel lauter verkündet sie den Ruhm der festländischen Herrscher, der »hauptumlockten Achäer«. Manche Züge der dichterischen Schilderung spiegeln wirklich Verhältnisse der neu erschlossenen »mykenischen« Vorzeit wieder und erhalten von ihr so viel helleres Licht, daß es untunlich erscheint, beides ganz voneinander zu trennen, wenn auch bei dem erheblichen Zeitabstande zwischen dem Untergange jener Kultur und der Abfassung der homerischen Gedichte in der uns vorliegenden Gestalt, und bei der Verschiedenheit der vorgriechischen und der ionischen Welt natürlich vieles nicht übereinstimmt. Immerhin ist es wunderbar, daß noch so viel Erinnerung an die einstige Kultur sich durch die Jahrhunderte erhalten hat und im homerischem Epos nachwirkt.

3. Übergang zur hellenischen Kunst

In den letzten Jahrhunderten des zweiten vorchristlichen Jahrtausends treten langdauernde Völkerschiebungen von Norden her ein, die wir mit dem Namen der dorischen Wanderung zu bezeichnen pflegen. Durch sie ward der gealterten ägäischen Kultur ein Ende gemacht. Man hat sich diesen Wechsel allerdings oft zu gewaltsam gedacht, und aus den Brandspuren in den alten Palästen überall auf kriegerische Verwüstung geschlossen. Aber wenn sich auch die Vermutung nicht bewährt hat, in Tiryns sei das Megaron als Tempel der Hera eingerichtet und so der Kult am alten Altar im Hofe weiter geführt worden, diesem Wiederaufbau vielmehr profaner Charakter und späthelladischer Ursprung zugeschrieben wird, so ragt doch z. B. das Haus des Kadmos in Theben, ein mykenischer Palast, dessen Wandmalereien mit den tirynthischen (Taf. IV, 3) auffällige Ähnlichkeit verbindet, in die griechischen Kultsagen von Semeles Tod und Dionysos' Geburt hinein — Dionysos wurde hier in Gestalt einer Säule verehrt —, und am Kuppelgrab von Menidi (S. 131) ist Heroenkult bis tief ins 5. Jahrhundert hinein geübt worden; auch sonst zeigen sich Zusammenhänge; Neues mischt sich mit Altem. So treten z. B., wie es scheint, in der Bewaffnung neben die mykenischen achtförmigen Rindslederschilde und Lederkoller (Abb. 267. 286) in den jüngeren Teilen der Ilias die ionischen Rundschilde und Panzer von Erz; neben das Erz stellt sich andererseits das Metall der »Eisenzeit«.

289. Geometrische Amphora aus Thera

Geometrischer Stil. Der Unterschied der alten und der neuen Zeit tritt für uns besonders deutlich in der Ornamentik zu Tage, und diese finden wir am deutlichsten in der Keramik ausgeprägt. Es ist kaum ein stärkerer Gegensatz denkbar, als der zwischen den farbenfreudigen Kamáresvasen, den naturalistischen oder prunkenden Vegetationsbildern der kretischen Glanzzeit, den Ausschnitten aus der ganzen Natur mit ihren Wasserpflanzen, Seetieren und anderen immer beweglichen, immer lebensvollen Schöpfungen ägäischer Phantasie und den geraden, steifen, gleichförmigen Zusammenstellungen linearer Muster, wie sie der nunmehr zur Herrschaft gelangende geometrische Stil aufweist (Abb. 289). Allerdings hatte auch der ägäische Stil in seinem Verfall immer mehr die linearen Elemente vorwalten lassen, aber der jetzt entwickelte geometrische Stil ist doch keine bloße Weiterbildung jener erstarrenden minoischen Kunst. Er trägt ein anderes Gepräge als diese und hat die linearen Muster, wie sie schon in der neolithischen und der beginnenden Bronzezeit über das mittlere und südliche Europa verbreitet waren, mit voller Konsequenz zu einem geschlossenen, rein geometrischen System entwickelt, das nicht einmal die Spirale, geschweige denn Pflanzenmotive kennt. In der Technik ist dagegen der Zusammenhang mit der ägäischen Keramik durch die fortdauernde Anwendung der Glanzfarbe (»Firnis«) bewiesen. Auch zeigen die keramischen Produkte des ausgehenden zweiten Jahrtausends (etwa seit 1200 v. Chr.) trotz ihrer plumperen, durch einseitige Berücksichtigung der bequemeren Herstellung und Benutzung hervorgebrachten Form und auf den äußersten Grad der Ärmlichkeit gesunkenen völlig linear erstarrten Dekoration noch deutliche Zusammenhänge mit der spätesten minoischen

Kunst. Keime einer neuen Entwicklung boten sich jedoch hier kaum, wohl aber ein freies Feld der Betätigung, und hier erscheinen in der neuerdings protogeometrisch genannten Zeit in zunehmendem Maße einfachste geometrische Motive. Man erklärt dies Aufblühen einer geometrischen Dekoration gerne mit der Annahme, daß, solange die vornehme minoische Kunst herrschte und ihre Erzeugnisse eingeführt oder im Lande nachgebildet wurden, die einheimische Weise wie eine »Bauernkunst« zurückgetreten sei, um nach dem Erlahmen der ganzen ägäischen Kultur die Führung in der sich neu gestaltenden Griechenwelt zu übernehmen. Abgesehen davon ist das Auftreten primitiver geometrischer Motive in der Dekoration auch sonst leicht verständlich. Mehrfach hat man Anregungen aus der Kunst des Flechtens und Webens vermutet, obwohl die ausgebildeten geometrischen Muster sich nur zum geringsten Teil für die Weberei eignen. Die Herkunft ist dabei überhaupt viel weniger wichtig. Wohl aber ist die Art, wie die Motive übernommen und wie sie in dieser geometrischen Dekoration ausgestaltet wurden, der Beweis für eine ganz eigenartige stilistische Begabung. Diese sehen wir in der eigentlichen geometrischen Kunst seit dem Anfang des letzten Jahrtausends wirksam. In den streng nach innerem Gesetz aufgebauten und in Übereinstimmung damit geschmückten Gefäßen lebt derselbe Sinn, der sich schon in den späthelladischen Palästen und Kuppelgräbern ankündigte und auf griechischem Boden weiter zu wirken berufen war, der Sinn für plastische Klarheit und Gesetzmäßigkeit. Nächst den Resten der Metallarbeiten (in Olympia vor allem) bietet die Keramik für uns die wichtigsten Denkmäler. Besonders rein tritt die ältere Entwicklung des Stils auf der Insel Thera, die spätere in Attika auf.

290. Amphora des Dipylonstiles aus Athen. Boston

Die Hauptelemente der geometrischen Ornamentik sind einfach. Den Grundstock bilden gerade Linien: Zickzack, Dreieck, Schachbrettmuster, Kreuz und Hakenkreuz, vor allem einfachere und kunstvollere Mäander. Dazu treten kleine Kreise, durch schräglaufende Striche so verbunden, daß eine äußere Ähnlichkeit mit der Spirallinie entsteht, Wellenlinien, reichere konzentrische oder radial ausgefüllte Kreisfiguren (Abb. 289). Besonders bezeichnend ist die klare Übersichtlichkeit in der Anordnung dieser Einzelornamente, ganz im Gegensatz

zu der Überfülle des Bildschmucks in der minoischen Keramik. Die Muster beschränken sich vielmehr meistens auf Hals und Schulter des Gefäßes, während die unteren Teile gar nicht oder nur ganz einfach verziert werden, so daß der tektonische Aufbau des Gefäßes einen immer klareren Ausdruck in seiner Ornamentik findet. Bald werden die Ornamente einfach streifenweise angeordnet, am liebsten in vielen Streifen übereinander, bald felderartig umrahmt, bald in einem regelmäßigen Wechsel von aufrechtstehenden und liegenden Massen gegliedert (sog. Metopenstil). Etwas Starres, Formelhaftes kann man wohl dieser Zierweise nachsagen, ähnlich dem Stil der jüngeren, in stehenden Formeln schwelgenden Teile der homerischen Gedichte, aber daneben ist ihm eine Geschlossenheit und Straffheit, eine Klarheit der Gruppierung, eine Sicherheit und Sauberkeit der Technik eigen, welche seinen Erzeugnissen einen ähnlichen herben Reiz verleihen, wie ihn etwa die dorische Bauweise besitzt. An der

291. Leichenzug. Krater des Dipylonstiles, aus Athen

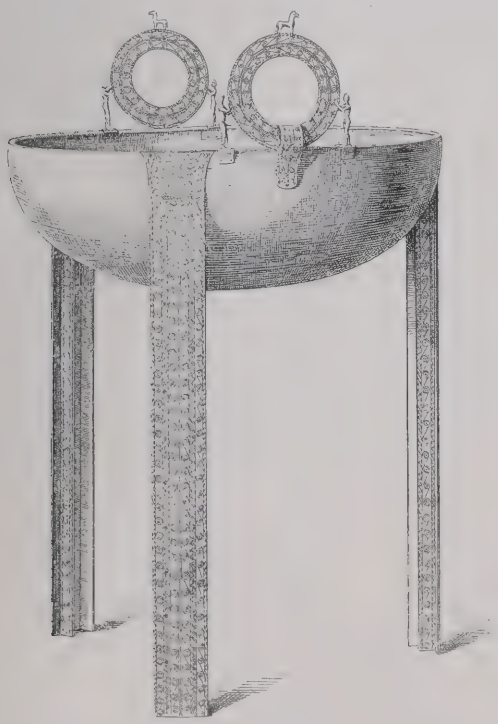
prosaischen Art der Ornamentik nahm der einfache Sinn der jungen Griechenstämme keinen Anstoß; wie populär diese Kunst bei ihnen war, zeigt die große Mannigfaltigkeit lokaler Stile. Denn während in der höfischen Kunst der minoischen Zeit trotz mancher Verschiedenheiten doch ein einheitlicher Zug herrscht und auf einen tonangebenden Mittelpunkt hinweist, spiegelt sich in den zahllosen Spielarten des geometrischen Stils die Zersplitterung des neuen Griechenlands in viele Einzelstaaten; jeder Stamm, jede Landschaft nahm innerhalb des allgemeinen Systems an der Durchbildung und Verknüpfung der Ornamente besonderen Anteil, ähnlich wie die Dialekte an der Ausbildung der griechischen Sprache. Diese neue Ornamentik hat eine zugleich zweckmäßige und geschmackvolle, immer aber auf das Notwendige beschränkte Form der Gefäße zur Voraussetzung. Die Technik ist gediegen und erreicht in manchen Gefäßen von besonderer Größe ($1^3/_4$ m Höhe) einen erstaunlichen Grad der Sicherheit. Die Farben sind dieselben wie in der minoischen Keramik: alles Ornamentale hebt sich in Braunschwarz vom gelblichen Grunde ab.

Der geometrische Stil begnügt sich aber nicht ganz mit ornamentalem Schmuck, sondern fügt auch Figürliches hinzu. Zuerst treten kleine zu Reihen geordnete Tiere neben die Linearornamente (Abb. 289. 290), beanspruchen aber bald einen selbständigen Platz. Doch

292. Pferd aus Olympia

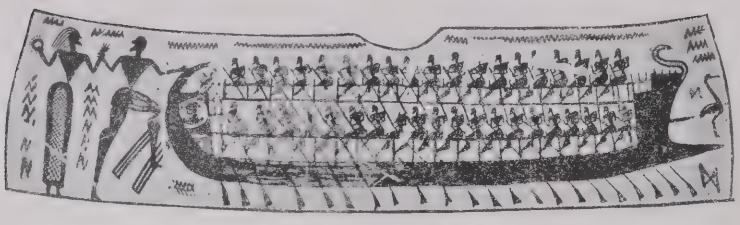
sind es nicht Fische und Seetiere, nicht Löwen und Fabelwesen wie in der minoischen Kunst, sondern Haus- oder Jagdtiere aus der wirklichen Umgebung. Dann wagt man sich an größere Aufgaben: breit ausgeführte Bestattungsszenen, wie sie dem Zweck der Gefäße, auf das Grab gestellt zu werden, entsprechen (Abb. 291), ja sogar an Seeschlachten, die sich vermutlich ebenfalls auf die Verstorbenen beziehen, alles in Streifen geordnet, aber alles in rein linearer und flächenhafter Ausführung, ohne irgendein merkbares Streben nach Naturwahrheit, die Figuren dünnleibig und eckig, so daß die spätmykenischen Krieger (Abb. 286) dagegen lebensvoll erscheinen, jeder Gegenstand zur ornamentalen Klarheit vereinfacht und bei jeder Wiederkehr völlig gleichmäßig, formelhaft wiederholt. Diese figurenreichen Vasen gehören einer besonderen, in Attika vor allem heimischen Gattung an, die man nach dem ersten und reichsten Fundorte vor einem Tore Athens als Dipylonvasen zu bezeichnen pflegt. Wenn hier menschliche und Tierfiguren wenigstens als Ornament sich dem linearen Schmuck eingefügt haben, so mischen sich erst später auch Pflanzenmotive und Spiralen ein.

Die gemalten Tongefäße bilden nur einen Teil der Erzeugnisse des geometrischen Stils; neben ihnen stehen namentlich zahlreiche kleine Erzfiguren von Tieren und Menschen, die immer nackt auftreten, wie sie in großen Mengen z. B. in Olympia zum Vorschein gekommen sind (Abb. 292), daneben mancherlei Erzgerät, unter dem die in den Heiligtümern geweihten Dreifüße ganz besonders wichtig sind (Abb. 293). Im ganzen ist aber diese geometrische Kunstweise eng begrenzt, und nirgends erscheint ein Ansatz zu größeren Werken bildender Kunst. Dagegen entwickelt sich das inhaltliche Interesse doch bis zu den ersten Darstellungen der Sage. Eine Vase (Abb. 294) zeigt die Entführung einer Frau zu Schiffe, und darf auf Ariadne gedeutet werden, einige der oft übermäßig groß gebildeten Gewandnadeln (Fibeln) zeigen auf ihren Schutzblechen Heraklestaten, darunter zweifellos den Kampf mit der Hydra. Der Stil ist zwar in den Ländern des griechischen Festlandes und einiger Inseln am konsequentesten und reichsten ausgebildet, erstreckt sich aber viel weiter, bis zu den italischen Küsten und bis nach Kypros. Seine Blütezeit fällt etwa in das 10. und das 9. Jahrhundert, doch ist die Dauer des Stils wohl an verschiedenen Orten verschieden gewesen.



293. Dreifuß aus Olympia. Herstellung Furtwänglers

Entstehung des griechischen Tempels. Auch in der Architektur knüpft das Neue, das zu den bedeutendsten Leistungen frühgriechischer Kunst gehört, an Altes an. Die uralte Bauweise mit lufttrockenen Lehmziegeln, die reichliche Verwendung hölzerner Stützen, die flache Balkendecke mit Lehmbeschlag darüber (vgl. Abb. 223), vielleicht auch schon das Giebeldach, ferner die Gliederung des Hauses in Saal und Vorhalle mit dem Hofe davor

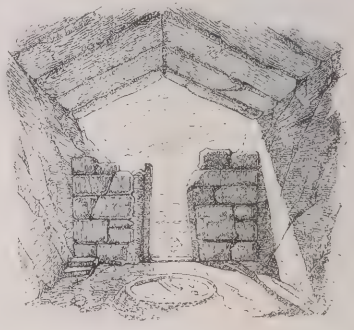


294. Theseus entführt Ariadne. Böotische Vase in London

(S. 102) — das alles sind Erbstücke, die die Griechen von ihren Vorgängern übernahmen. Auch einzelne Gliederungen und Schmuckformen lebten weiter. Und doch ist es eine neue Entwicklung, der diese überkommenen Formen dienen. Sie findet ihren vornehmsten Ausdruck im Tempel, dem Wohnhause (das bedeutet Naos) der Gottheit. Zwar bedingt der Tempel nicht notwendig ein Götterbild und kann auch bildlosem Kulte gewidmet sein, doch mußte der Gott, um einer Wohnung zu bedürfen, menschliche Gestalt gewonnen haben, wie das ja eben damals im Glauben und in der Poesie völlig durchgebildet ward: anstatt oder neben den Bäumen, Säulen, Steinen, welche die Gottheit andeuteten, mußten Götterbilder geschaffen werden. Die homerischen Gedichte kennen erst wenige Götterbilder und Tempel, und diese nur in den jüngsten ihrer Teile. Erst etwa im 7. Jahrhundert werden häufiger Götterbilder, aus Ton, Holz oder Stein, gebildet und heischen Tempel. Bildlose Kultstätten auf Berghöhen oder in Wäldern blieben daneben auch ferner bestehen.

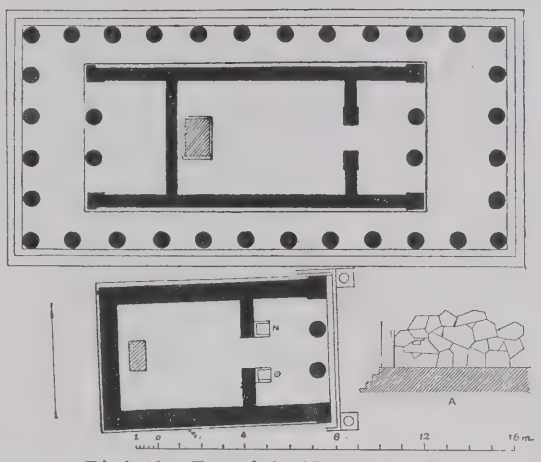
Daß die Griechen das Gotteshaus aus dem Wohnhause der Menschen hervorgehen ließen, ist von besonderer Bedeutung. Dadurch, daß die Götter eine Wohnung nach Art der menschlichen beziehen, kommen sie auch dem menschlichen Wesen näher, ihr Charakter und ihr Kultus empfangen menschlich anheimelnde Züge. Die Richtung der künstlerischen Phantasie wurde dadurch dauernd bestimmt. Wie die Götter im schönsten und prächtigsten menschlichen Hause wohnen, so zeigen auch ihre Körper die schönsten und kraftvollsten Formen. Aber auch auf dem engeren Gebiete der Architektur übt die Wahl des Hauses als Ausgangspunkt auf die Entwicklung des Tempels einen entscheidenden Einfluß. Er gewinnt bei dem maßvollen Charakter der Griechen, ganz anders wie namentlich der ägyptische Tempel, eine geschlossene, einheitliche Gestalt. Selbst nachdem er auf die höchste Stufe der Vollendung gehoben worden ist, behält er noch das Gepräge eines Hauses, allerdings eines idealen, ohne Rücksicht auf zufällige, gewöhnliche Bedürfnisse geschaffenen Hauses.

Ehe aber der hellenische Tempel seine vollkommene Gestalt erreichte, vergingen Jahrhunderte. Die ältesten Tempel in dem Apolloheiligtum in Thermos, der Hauptstadt Ätoliens' und im Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta reichen bis in die geometrische Periode hinauf; beide hatten hölzerne Säulen; ersterer scheint die urtümliche Form des langgestreckten Apsidenhauses beibehalten zu haben, und zeigte außen einen Kranz von hölzernen Stützen, letzterer im Innern eine in der Achse des Langhauses verlaufende Stützenstellung (vgl. Abb. 273). Ungebrannte Lehmziegel dienten für die Wände. Aber wir hören auch von Holztempeln, die man sich nach Art der lykischen Blockhäuser (S. 81 f.) denken möchte, wenn sie wirklich auch hölzerne Wände hatten. Der Übergang zum Steintempel wird in Sizilien oder Großgriechenland erfolgt sein; dort wenigstens tritt



294a. Grottentempel am Kynthos in Delos

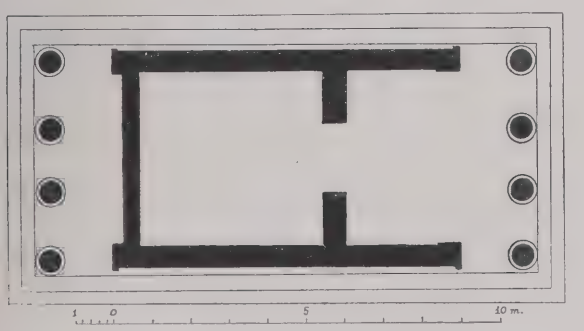
er uns zuerst in großartiger Zahl entgegen. Eine auffällige Eigenschaft dieser süditalischen Tempel scheint noch auf den Zusammenhang mit dem Holzbau hinzuweisen. An dem von der sizilischen Stadt Gela in Olympia gestifteten Schatzhause, ebenso wie an zahlreichen sizilischen und großgriechischen Tempeln waren die obersten vorspringenden Gebälkteile mit farbigen Terrakotten verkleidet (Abb. 342). Die Tonplatten erscheinen hier als Umkleidung der Steinbalken, welche offenbar an die Stelle von Holzbalken getreten sind; nur diese bedurften einer solchen Sicherung gegen die Unbilden des Wetters.



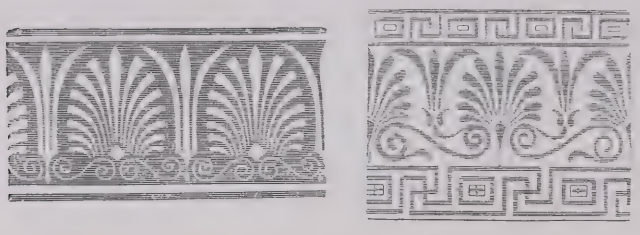
295. Die beiden Tempel der Nemesis in Rhamnus

In dem auf einen gleichen Ursprung zurückgehenden etruskischen Tempelbau hat sich die Verkleidung des hölzernen Gebälks mit Tonplatten noch spät erhalten. Besonders wichtig ist der Aufbau des Apollotempels in Thermos (Abb. 330), bei dem hölzerne Säulen und Epistyl mit tönernem Dachschmuck verbunden erscheinen.

In geringerem Grade walten zeitliche Unterschiede in Bezug auf die Tempelform. Wir sehen ab von so primitiven und dabei in der erhaltenen Gestalt nicht uralten Formen, wie sie die Apollogrotte auf dem Kynthos in Delos (Abb. 294 a) darbietet: ein Felsspalt, mit großen, schräg gegeneinander gelehnten Steinplatten überdeckt, davor ein Altarplatz. Auch euböische Steinhäuser (Ocha, Dystos), die lange fälschlich für Tempel galten, bleiben bei Seite; sie sind überdies ebenfalls nicht sehr alt. Dagegen darf man wohl im Hinblick auf den Grundplan der »mykenischen« Bauten (Abb. 272) ähnliche einfache Formen auch für die ältesten griechischen Tempel voraussetzen: Cella (Megaron) und Vorhalle (Abb. 221. 273), diese nach einer schon in der thessalischen Steinzeit beobachteten Weise mit zwei Säulen zwischen den Stirnen der Mauern (templum in antis, Abb. 295 unten). Allein mag eine solche einfache Form (Megarontempel), die sich in der Tat z. B. bei den Schatzhäusern in Olympia und Delphi findet und noch bei dem Tempel des Apollon Pythios in Thasos (5. Jahrhundert) angewendet war, auch weitere Geltung gehabt haben: schon die ältesten erhaltenen größeren Tempel, so gut die dorischen im Peloponnes und in Sizilien, wie die ionischen in Kleinasien, zeigen in der Regel das Gotteshaus rings von einem Säulenkranz umgeben, als Peripteros (Abb. 295 oben). Diese vollendete Tempelform ist die große schöpferische Tat des griechischen Geistes. Liegt ein Bau mit Walmdach zu Grunde, dessen nach allen vier Seiten zum Schutze der Wand weit vorspringendes Dach der Stützen bedurfte? Darauf scheint der schon S. 140 genannte älteste Tempel in Thermos hinzuweisen, bei dem der ovale Grundriß der Ringhalle keine andere Dachbildung erlaubt. Allein gerade in den ältesten Beispielen pflegen



296. Der sog. Tempel am Ilissos. Athen

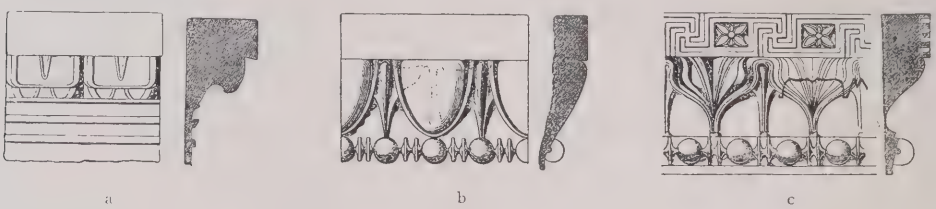


a b

297. Aufsteigende Blattornamente (Palmetten)

Tempel und Säulenring keine engere Beziehung zu einander zu haben (vgl. Abb. 334f. 337). So hat vielleicht ein rein künstlerisches Bedürfnis zum Peripteros geführt: die kahlen Wände des Megarontempels verlangten, je größer der Tempel war, desto mehr nach Schmuck; so breitete sich das säulengetragene Dach wie ein Baldachin über den Tempel, und alles schloß sich zu einer Einheit zusammen. Daneben entstanden sowohl einfachere wie noch reichere Formen. Neben den Antentempel trat der Prostylos oder Amphiprostylos, der die Vorderseite oder beide Frontseiten durch frei vortretende Säulen bereichert (Abb. 296) und dem Tempel dadurch einen leichteren Charakter verleiht, eine für kleinere Tempel beliebte Form. Oder die Ringhalle ward zu einem doppelten Säulenkranz erweitert (Dipteros), der große Tempel noch größer und voller erscheinen ließ, allerdings die Maßverhältnisse etwas störte und den Säulenbau allzusehr überwiegen ließ.

Das griechische Ornament. Die hellenische Bauart, am reinsten im Tempelbau verkörpert, lebt noch immer als Ideal weiter und hat eine ewige Mustergültigkeit bewahrt. Die Bildung der einzelnen Glieder scheint ein logisches, notwendiges Gepräge zu tragen. Darin gleicht er dem gotischen Baustil; er überragt ihn aber durch Einfachheit seiner Ausdrucksmittel, durch Gleichmaß und Harmonie, durch innigere Verbindung der konstruktiven Glieder mit den dekorativen Formen. Diese verfolgen zumeist den Zweck, die Funktion des Baugliedes zu deutlicherem Ausdruck zu bringen. Es sind verhältnismäßig wenige Ornamente, die solchem Zwecke sich fügen, aber sie genügen dafür. Sie sind zum Teil älteren Mustern entlehnt, z. B. der Mäander dem geometrischen Stil; eine Reihe von Blattornamenten ist in Anlehnung an ägyptische oder mesopotamische Muster entstanden. Aber die griechische Kunst hat auch die aus der Fremde entnommenen Formen und Motive schöpferisch so umgestaltet, daß sie erst jetzt das in ihnen verborgene wahre Leben entfalten. Sie hören auf, wie sie es im Orient, im ägäischen und im geometrischen Stil waren, bloß raumfüllender Schmuck zu sein. Der Mäander zum Beispiel, ein Bandornament, wird überall angebracht, wo es einer Gürtung, einer Umfassung mit einem Bande bedarf; das dem Orient entnommene »Lotos«- und Palmettenmuster wird, in seinen Formen geregelt und geläutert, zum Symbol freien Emporstrebens und Ausklingens (Abb. 297). Kein Ornament zeigt diesen neuen sinnvollen Charakter deutlicher als die Welle (Kyma, Kymation), die den Konflikt zweier entgegenwirkender Kräfte, Aufstreben und Belastung, darstellt. Ein elastisch gedachter Bau- oder Geräteteil strebt empor, wird aber durch einen Druck von oben vornübergebeugt, etwa wie beim ägyptischen Palmkapitell (Abb. 51). Ebenso wie dort wird diese Bewegung durch die



a b c

298. Kymatia (Blattwellen). a. dorisch. b. ionisch, Eierstab. c. lesbisch, Wasserlaub. (Borrmann)

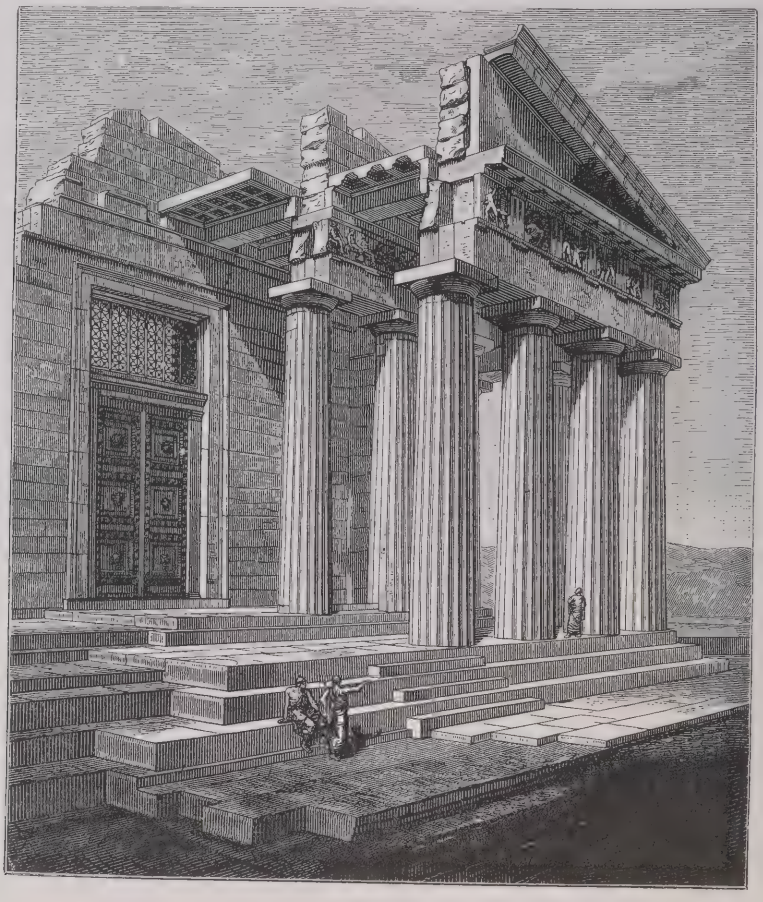
nicht naturalistisch wiedergegebenen, sondern bewußt aus den altertümlichen Formulierungen zu stilistischer Klarheit entwickelten Blattformen veranschaulicht, deren Spitzen sich nach unten neigen, und zwar desto stärker, je größer der Druck oder je nachgiebiger die Art der Blätter gedacht ist (Abb. 298). Eine nur halbe Neigung zeigt die kraftvoll steife Blattreihe, die mit dem Namen des »dorischen Kymation« bezeichnet wird (a); sie erinnert an die ägyptische Hohlkehle, ist aber lebendiger. Bis zu ihrem unteren Ausgangspunkt schlagen die Blätter in dem sogenannten Eierstab um (b, auch »ionisches Kymation« genannt), indem die Spitzen abwechselnd gerundeter und spitzer Blätter sich bis zu einer zusammenhaltenden Perlenschnur (Astragalos) neigen. Noch feiner gestaltet sich das »lesbische Kymation« (c, »Wasserlaub«), in dem beide Blattreihen herzförmige Gestalt annehmen und auch das Profil entsprechend der Blattform einen belebteren Schwung erhält. So wechseln Profil und Blattform, je nachdem der Konflikt stärker oder schwächer betont werden soll. Wo die letzten beiden Arten des Kymation eine Ecke bilden, deutet ein naturalistischer gebildetes umgebogenes Blatt Ursprung und Sinn des ganzen Ornaments vernehmlich an, und bei altionischen Anten wird sogar die Profilansicht dieser niedergebogenen Blätter als Volute stilisiert wiedergegeben (Abb. 299). Darin aber zeigt sich am meisten das Neue dieser Ornamentik: einmal von der hellenischen Phantasie angehaucht, verlieren die Ornamente die Spuren ihres äußeren Ursprunges und reden eine rein künstlerische Sprache. Aus diesem Grunde soll auch das System an die Spitze gestellt und dann erst die Entwicklung der Baukunst geschichtlich verfolgt werden. Dabei legen wir der systematischen Betrachtung den Höhepunkt der verschiedenen Ordnungen zu Grunde, auf dem die Stufe schwankenden Suchens überwunden und eine kanonische Gestalt erreicht worden ist. Dies ergibt für die dorische Ordnung das fünfte, für die ionische das fünfte und vierte, für die korinthische das vierte und die folgenden Jahrhunderte. Am Tempel lassen sich die Einzelheiten der Ordnungen am klarsten darlegen.

299. Antenkapitell aus Didyma

4. Die hellenischen Bauordnungen

Dorische Ordnung (Abb. 300). Das Fundament des Tempels (Stereobat) bleibt im Boden verborgen. Über die Umgebung hebt den Tempel ein im Verhältnis zum ganzen Bau niedriger Stufenbau (Krepis, Krepidoma) empor, aus Quadern gefügt und meistens drei Stufen umfassend. Auf seiner oberen Fläche (Stylobat), zu der bei größeren Tempeln bald eine aus kleineren Zwischenstufen gebildete Treppe, bald eine Rampe (so im Peloponnes) hinaufführt, erheben sich Wand und Säulen. Die Wand ist aus Quadern zusammengesetzt, die nicht durch Mörtel verbunden sind, wohl aber meistens durch Metallklammern zusammengehalten werden. Die Blöcke der untersten Lage, die Orthostaten, haben die doppelte Höhe und Länge der übrigen Quadern. Diese verlaufen bei kleineren Tempeln in einfachen Läuferschichten, bei dickeren Wänden (wie beim Parthenon) wechseln Binder mit gedoppelten

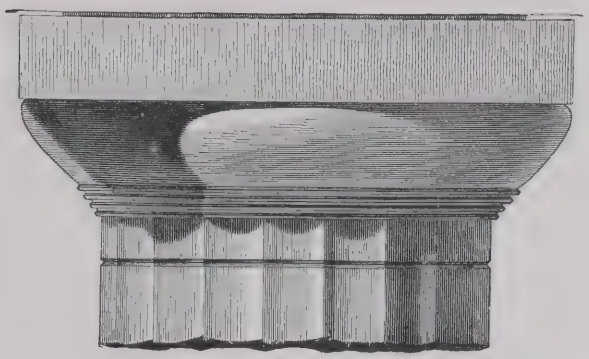
Läufern ab. Bei den Säulen schiebt sich keine Basis zwischen Stamm und Stylobat, vermittelnd und zugleich trennend, sondern alle steigen wie Bäume im Walde unmittelbar aus dem gemeinsamen Säulenboden in die Höhe. Schon hierin tritt eine Grundeigenschaft der dorischen Bauweise hervor, die möglichste Einfachheit und der enge Zusammenhalt aller einzelnen Bauteile. Der Säulenstamm ist kanneliert, d. h. mit zwanzig flachen Furchen versehen, die scharfkantig aneinander stoßen (Abb. 301); so wird das energische Aufwärtsstreben der Säule stark betont. Dem Steinbau gemäß verjüngt sich die Säule nach oben, nicht in



300. Aufbau der Nord-Ost-Ecke des Parthenon. (Niemann)

leblosem geradlinigen Umriß, sondern mit einer leichten Schwellung oder Anspannung (Entasis). Abgesehen von optischen Gründen, bezeichnet die Entasis den Grad der Elastizität, mit der die Säule dem Druck von oben entgegenstrebt. Am oberen Ende des Schaftes, der meistens aus einzelnen miteinander verdübelten Trommeln zusammengesetzt ist, wird ein Einschnitt bemerklich (Abb. 302), der ursprünglich nur den unteren Rand der obersten, mit dem Kapitell zusammenhängenden Trommel (Säulenhals) beim Versetzen schützen soll; an dieser Trommel wird nämlich die Kannelierung, um später als Lehre für den ganzen Säulenschaft zu dienen, sogleich ausgeführt, weshalb die scharfen Kanten ohne den kerbenartigen Einschnitt beim Versetzen leicht abgestoßen werden würden. Aber diese somit nur technisch geforderte

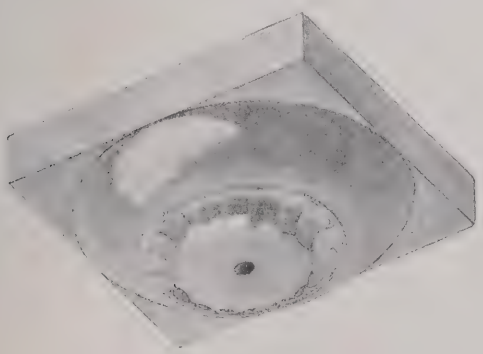
301. Durchschnitt der dorischen Säule



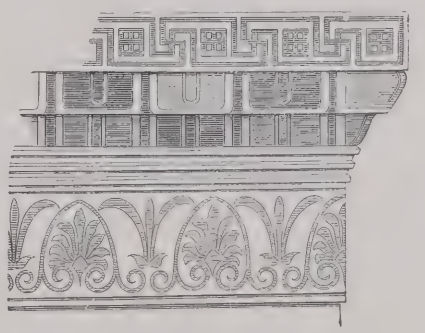
302. Dorisches Kapitell vom sog. Theseion zu Athen

Fuge hat auch ihre ästhetische Bedeutung und trennt zu besonderer Wirkung den obersten Teil der Kannelierung hier ab, wo in älteren Beispielen eine Art von Blattkranz liegt (Abb. 338), der bei einem Kapitell aus Tiryns (Abb. 303) sich ohne horizontale Trennung unmittelbar aus der Kannelierung zu erheben scheint. Zu welchem Tempel dies Kapitell gehörte, ist unbekannt; die Vermutung, es stamme von einem in das ehemalige Megaron des Palastes eingebauten Heratempel, unterliegt schweren Bedenken (S. 136). Über dem Einschnitte beginnt der Hals (Hypotrachelion), aus demselben Blocke mit dem Kapitell gearbeitet und durch mehrere Riemchen oder Ringe (Anuli) charakterisiert, deren leise überfallendes Profil einen kräftigeren Schatten bewirkt. Dann folgt das Kapitell, aus dem gerundeten Echīnos und der Deckplatte (Plinthos, Abacus) bestehend. Beide Glieder gehen auf das mykenische Kapitell (Abb. 242) zurück, aber statt des bloßen, nach oben und unten gleichartig gewölbten Wulstes bietet der Echīnos (Seeigel) einen lebendig bewegten Umriß, nach oben ausladend und dann sich kräftig einziehend. Im Laufe der Entwicklung hat sich seine Bildung stark verändert, je nachdem mehr die Schwere des lastenden Druckes oder die Energie des Emporstrebens und Stützens zum Ausdruck kam. So ist der Echīnos mit seinem bald mehr bauchigen, bald straff elastischen Umriß der rechte Kraftmesser für den Widerstand der stärkeren oder schwächeren Säule gegen das schwerere oder leichtere Gebälk. An der sog. Ante, der Stirn der vorspringenden Wand (Abb. 304), bildet den Hauptteil des Kapitells ein dorisches Kymation von geringerer Höhe, ebenfalls von einem Hypotrachelion und drei Riemchen eingeleitet. An beiden Kapitellen macht eine Platte (Plinthos), bisweilen mit einem Mäander bemalt, den oberen Abschluß; bei der Säule vermittelt sie die runde Form der Stütze mit dem geradlinigen Gebälk. Das dorische Kapitell hat den großen Vorzug, nach allen Seiten gleich entwickelt zu sein, keine Vorder- und Seitenansicht zu haben, und daher an jeder Stelle gleich verwendbar zu sein.

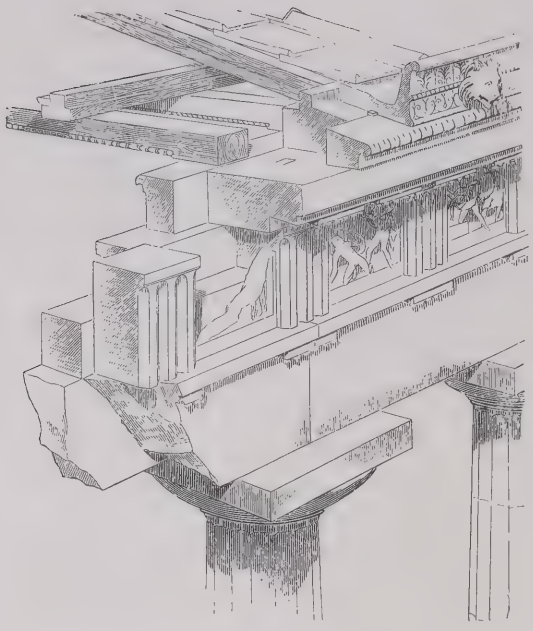
Das Gebälk (Taf. V, 1. 3. Abb. 305) beginnt mit dem Epistylion (modern: Architrav), dem an die Stelle des Holzbalkens getretenen Steinbalken, der, von Säulenachse zu Achse in Blöcke geteilt, horizontal auf den Säulen ruht und die feste einheitliche Grundlage für den



303. Kapitell von Tiryns



304. Bemaltes dorisches Antenkapitell: Hals mit Blattkranz, Ringe, dorisches Kymation und Plinthos mit Mäander. (Borrmann)



305. Gebälk und Dachbildung am dorischen Tempel (Nach Viollet-le-Duc)

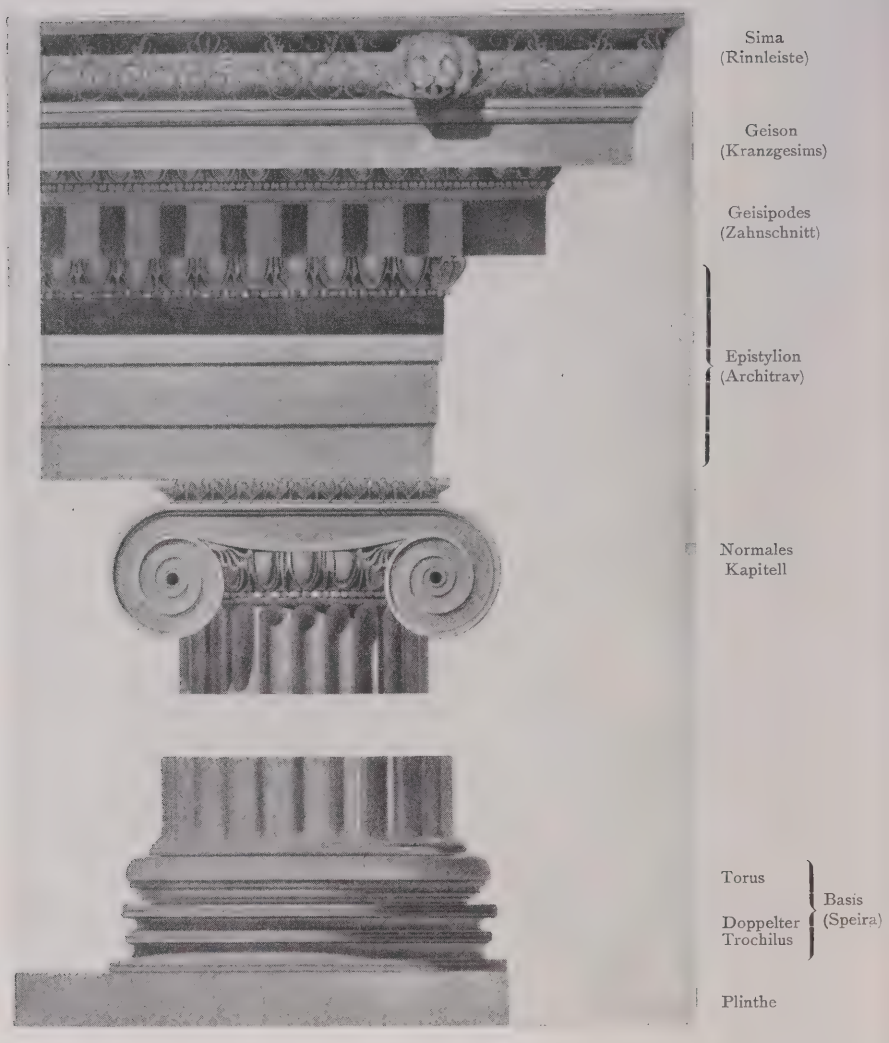
a. Epistyl. b. Regula mit Tropfenplatten. c. Triglyphon. d. Geison (Kranzgesims). e. Sima (Rinnleiste)

weiteren Oberbau abgibt. Das Epistyl schließt mit einer kleinen vorspringenden, durch Farbe hervorgehobenen Platte (vgl. auch Abb. 330) ab, auf der das nächste Glied des Gebälkes, der Fries (Triglyphon), ruht. Dieser, eins der charakteristischesten Bestandteile der dorischen Weise, zeigt pfeilerartige Stützen, an der Vorderseite mit prismatisch vertieften Kanälen und entsprechend abgefasten Ecken versehen, gleichsam geschlitzt — Triglyphen oder »Dreischlitze« — und zwischen ihnen, in die Triglyphen eingefalzt (vgl. Abb. 305), viereckige Platten, Metopen. Die Triglyphe, nach Analogie der Säule kanneliert (daß die dort runde Kannelierung hier eckig erscheint, ist eine Folge des eckigen Grundrisses der Triglyphe), stellt sich deutlich als Trägerin des oberen Gebälkes dar; das Altertum sah in ihr den mit besonderen Brettchen verkleideten Balkenkopf, also eine Erinnerung an den ehemaligen Holzbau, und das bleibt wahrscheinlich, obwohl die Balken der Decke fast ausnahmslos nicht, wie an der alten delphischen Tholos, Abb. 333, hinter, sondern oberhalb der Triglyphen angeordnet sind (Abb. 300. 305). Die Schlitze der Triglyphe nehmen nicht deren ganze Höhe ein, sondern schließen oben rundlich ab und lassen Raum für einen leicht vorspringenden Streifen, während unter dem Epistylbande die sogenannten Tropfen, sechs an einer schmalen Leiste (Regula, d. h. Lineal) hängende knopfartige Körperchen, auf die Triglyphe und die darüber befindlichen Tropfenplatten vorbereiten. Die Metopen, die nach einer sehr unsicheren Kunde in älterer Zeit bisweilen geöffnet gewesen wären, finden sich an den erhaltenen Monumenten stets geschlossen; nach ihrem Namen (»zwischen den Öffnungen«) sind es die aufgemauerten Stücke, zwischen denen die Balkenlager ausgespart wurden. Sie bieten willkommenen Raum für plastischen Schmuck. Je in der Achse einer Säule steht eine Triglyphe, eine zweite in der Mitte des Interkolumniums, so daß dem letzteren je zwei Triglyphen mit ihren Metopen entsprechen. An den Ecken konnte die Triglyphe nicht über der Säulenachse angeordnet werden, da sonst die Säule zum Teil unbelastet geblieben wäre; hier wurden deshalb die äußersten Interkolumnien »kontrahiert«, d. h. schmaler gebildet. Das hatte dann wieder Änderungen der Metopenbreiten usw. zur Folge, da man zu augenfällige Verschiedenheiten vermeiden wollte, und so bildete diese »Kontraktion« auf die Dauer eine immer größere Schwierigkeit, je mehr man die Proportionen beobachtete und genauen Fugenwechsel anstrebte. Spätere Architekten verwarfen deshalb die dorische Weise überhaupt.

Über dem Triglyphon springt rings um den Tempel das Geison (Corona, Kranzgesims, Taf. V, 3, Abb. 305) mächtig vor, den Rand zugleich von Decke und Dach bildend. Seine unterschnittene und, der Dachschräge gemäß, etwas nach vorn geneigte untere Fläche trägt an viereckigen Platten (Mutuli, Dielenköpfe), je einer über jeder Triglyphe und jeder Metope,

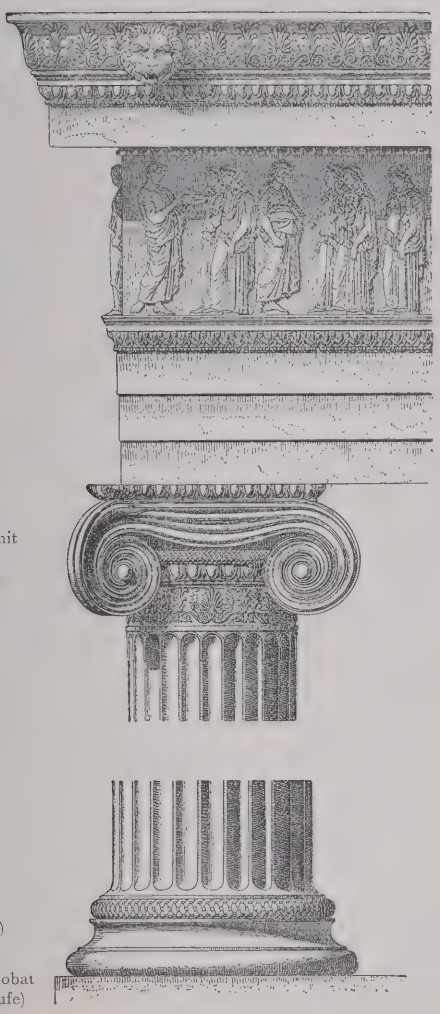
drei Reihen von »Tropfen« (Guttä), deren Form ebenso wie die der gleichnamigen Zieraten unter der Regula zweifellos auf einst im Holzbau hier verwendete Holznägel zurückweist. Der ganze Bau wird bei kleineren Tempeln an den Traufseiten durch die aufgebogene Rinnleiste (Sima) abgeschlossen, die als Dachrinne den Regen aufnimmt und durch Wasserspeier, oft Löwenköpfe (Hegemones leontokephaloi) abführt (Abb. 305. Taf. V, 2); bei größeren Tempeln fehlt meistens an den Traufseiten die Sima (Taf. V, 3), da sie wegen der Masse des vom Dach abfließenden Wassers zu kolossal gebildet werden müßte. Als Ausdruck des Abschlusses sind der Sima aufgerichtete Blätter, später Palmettenornamente aufgemalt, an deren Stelle seit dem 4. Jahrhundert im Peloponnes plastisch gebildetes Rankenwerk tritt. Das Giebelfeld (Aëtos, Tympanon) an der Vorder- und Rückseite des Tempels wird oben von einem niedrigen Geison (mit dorischem oder lesbischem Kymation darunter, ohne Tropfenplatten) eingerahmt; darüber liegt doch wohl hauptsächlich zur Erhöhung des Schmuckes eine Sima (Taf. V, 3). In Firstziegeln (Akroterien) klingen die Spitze und die Ecken des Giebels aus, wenn hier nicht figürlicher Schmuck eintritt. Der griechische Giebel ist stets niedrig und flach (Steigung von 13—14 Grad), im Gegensatz gegen den steilen, schweren Giebel kleinasiatischer (S. 80) und römischer Bauten. Das zweiflügelige Dach mit entsprechend schwachgeneigten Flächen wird von starken schrägen hölzernen Dachsparren (Sphekiskoi) getragen, die durch horizontale Latten oder Pfetten (Himantes) verbunden sind (Abb. 305). Darauf ruht eine Bretterverkleidung, über die nach altem Brauch eine wasserdichte Lehmschicht gebreitet ist (Dorosis). Diese trägt das aus gebranntem Ton oder aus Marmor gebildete Ziegeldach (Keramos, Orophē); flache Regenziegel (Solēnes, Rinnen) bilden die Bahnen für das Wasser, während die Fugen, mit denen sie aneinander stoßen, durch dachförmige Deckziegel (Kalyptēres) überdeckt sind. Die Stirnseiten der unteren Deckziegel über dem Dachrande der Traufseite (Stirnziegel) endigen, wenn nicht in der Sima, meistens in der Form einer Palmette (Kalyptēres anthemotoi, Taf. V, 3).

Der Grundriß des dorischen Peripteros weist im 5. Jahrhundert meistens an den Langseiten die um eins vermehrte doppelte Säulenzahl der Frontseiten auf, also 6×13, 8×17, die Ecksäulen beidemal mitgerechnet. Doch können besondere Verhältnisse auch eine geringere Länge (6×12 in Ägina und Rhamnus, Abb. 322. 295) oder eine größere (6×14 in Pästum, Abb. 427a, 6×15 in Delphi, Abb. 394) bedingen. Die sechssäulige Front ist die Regel, die achtsäulige, wie beim Parthenon, eine Ausnahme. Die Höhe der Säulen im Verhältnis zu ihrer Dicke ist sehr verschieden, immer im Einklang mit dem Gesamtcharakter der einzelnen Tempel. Während die Säulen in dorischen Landen aus gröberem Material gebildet sind und mit wenigen Ausnahmen (delphische Tholos 12 untere Halbmesser oder Moduli) schwerere Verhältnisse aufweisen (Pästum $8^1/_2$, Olympia 9, Segesta $9^2/_3$ Moduli), bildet Ägina ($10^2/_3$ Moduli) trotz ähnlich groben Materials den Übergang zu den attischen Marmorsäulen, die von 11—$11^1/_3$ (Parthenon, »Theseion«, Rhamnus), an dem Tempel von Sunion bis $12^2/_3$, am Apollonion in Selinus sogar bis zu 13 Moduli steigen. Auch die Interkolumnien (Zwischenräume zwischen den Säulen) tragen wesentlich zum Eindruck des Aufbaues bei; die alten Architekten legten sogar hierauf besonderes Gewicht und unterschieden nach der Breite der Interkolumnien die Tempel als engsäulig (pyknostyl, $1^1/_2$ Durchmesser), dichtsäulig (systyl, 2 D.), schönsäulig (eustyl, $2^1/_4$ D.), weitsäulig (diastyl, 3 D.), lichtsäulig (aräostyl, $3^1/_2$ D); die erhaltenen Monumente zeigen noch andere Zahlen. Wie stark in der Tat die Verschiedenheit aller dieser Verhältnisse — Höhe und Dicke der Säulen, Schwere des Gebälkes, Weite der Interkolumnien usw. — den Eindruck des ganzen Baues bestimmt, zeigt beispielsweise ein Vergleich des gedrungenen Tempels von Pästum (Abb. 427b) mit dem



306. Kleinasiatisch-ionische Ordnung. (Athenatempel in Priene)

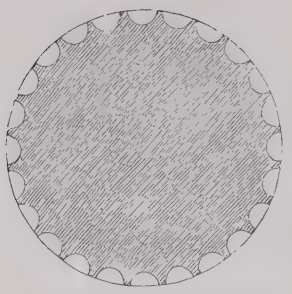
viel leichteren Parthenon (Abb. 502): bei wesentlich gleichen Bestandteilen doch eine ganz verschiedene Wirkung! Der scheinbar einförmige dorische Stil mit dem geschlossenen System aller seiner einzelnen Glieder erscheint doch in jedem einzelnen Bau wieder verschieden und neu. Dies beruht auf den »Symmetrien«, dem Verhältnis aller einzelnen Teile des Baues zu einander und zum Ganzen. Die Griechen erkannten diesen Punkt als so maßgebend an, daß eine beträchtliche technische Literatur über die Symmetrien der einzelnen Bauordnungen erwuchs. Darunter waren sowohl die allgemeingültigen Maßverhältnisse der ganzen Art, wie deren individuelle Gestaltung in den einzelnen Bauten begriffen. Ein paar Beispiele mögen das klarstellen. Man strebte nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen, z. B. daß bei der Front des Pronaos Breite und Höhe bis zur Oberkante des Gebälks das Verhältnis 2 : 3 darstellten, daß die Säulenhöhe sich zum Säulenabstand, von Achse zu Achse gemessen, wie 2 : 1, zur Höhe des Epistyls wie 3 : 1 verhielt. Aber auch gewisse Grundverhältnisse, die für den Beschauer gar nicht unmittelbar ins Auge fallen, kehrten an verschiedenen Teilen des



307. Attisch-ionische Ordnung (Nordhalle des Erechtheion, Ecksäule)

Baues gleichmäßig wieder. So zeigten beispielsweise am Parthenon der Stylobat, das dadurch bedingte Tempelhaus (Cella und Westgemach) und das von den Säulen umschlossene Mittelschiff der Cella ungefähr das gleiche Verhältnis der Breite zur Länge von 4:9; ähnlich ist es beim Zeustempel in Olympia, ähnlich beim Theseion. Hier dürfen wir persönliche oder schulmäßig überlieferte Grundanschauungen von der Gesetzmäßigkeit und Schönheit bestimmter Verhältnisse wirksam glauben, und wer mit dem Maßstab in der Hand einen solchen sorgfältig erwogenen Bau nachprüft, wird dieselben Verhältnisse selbst bei Bauteilen finden, die weder gleichzeitig gesehen werden, noch unmittelbar voneinander abhängen, nicht weil der Beschauer dies sehen sollte, sondern weil der Baumeister in jedem Einzelfalle so empfand. In modernen Theorien ist auf diese zahlenmäßigen Entsprechungen oft zu viel Gewicht gelegt worden, denn nicht auf sie kommt es für den Eindruck an, sondern auf die alles beherrschende gleiche Empfindung auch in den Verhältnissen. Durch diese wird der ganze Tempel zu einem großen Organismus, dessen Einzelteile dem Gesamtbau analog sind. Hierauf beruht zum großen Teile die wunderbar harmonische Wirkung, die ein dorischer Tempel ausübt. Auch darauf hat man mit Recht hingewiesen, wie die Einzelglieder (Säulen, Triglyphen, Tropfenplatten) von unten nach oben an Bedeutung abnehmen, aber an Zahl sich jedesmal verdoppeln, so daß ein ganz bestimmtes Verhältnis des Maßes und der Zahl den ganzen Bau beherrscht.

Ionische Bauweise (Abb. 306 und 307). Im Gegensatze zu der dorischen Weise, die den Zusammenhang der einzelnen Glieder fester bewahrt und ihre enge Wechselbeziehung auf das deutlichste vor Augen stellt, offenbart die ionische eine größere Ungebundenheit und Freiheit. Die einzelnen Glieder und Teile von Gliedern sind selbständiger, abgeschlossener, und eine Menge kleiner trennender Zwischenglieder (Kymatien u. dergl.), die beim ionischen Bau plastisch, nicht wie beim dorischen bloß gemalt zu sein pflegen, ist eingeschoben, dadurch der Zusammenhang loser. Und während die dorische Bauweise wohl auf dem alten mykenischen Stile fußt, aber keine fremden Elemente aufgenommen hat, sondern als echt griechischer Stil gelten darf, hat sich die in Kleinasien heimische ionische Art unter starkem Einfluß von altasiatischer Seite entwickelt; namentlich die Säule ist keine einheitliche, sondern eine aus



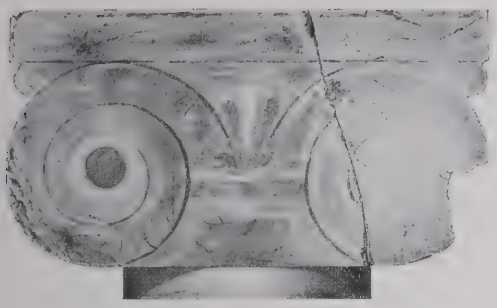
308. Durchschnitt des ionischen Säulenschaftes

verschiedenen Elementen zusammengesetzte Bildung. Haben wir es nun auch hier zunächst nur mit der Bauweise auf der Höhe ihrer Entwicklung zu tun, so läßt sich doch ein Eingehen auf den Ursprung der Formen nicht ganz vermeiden. Dabei müssen wir zwei verschiedene Gattungen unterscheiden, die asiatische und die attische. In Kleinasien ist die Bauweise im 5. Jahrhundert durch das Nereidenmonument von Xanthos, im 4. am besten in dem Maussoleum von Halikarnass, dem Artemistempel von Ephesos und dem Athenatempel von Priene vertreten; das Smintheion in der Troas, das in jenem Jahrhundert von Skopas mit einer Statue geschmückt ward, besitzen wir nur in einem römischen Umbau, und von einem ionischen Tempel auf Lesbos (in Messa, unten B, 10) ist es wenigstens nicht sicher, ob er so früh angesetzt werden darf. Die attische Abart tritt uns nur in kleineren, aber älteren Bauten, aus dem 5. Jahrhundert, entgegen, dem Niketempel auf der Akropolis und dem Tempel am Ilissos, am reichsten im Prachtbau des Erechtheion; auch die ionischen Säulen der Mittelhalle der Propyläen kommen in Betracht. Die zusammenfassende Analyse der ionischen Ordnung wird auf die Unterschiede beider Arten hinweisen müssen.

Fundament und Stufenbau unterscheiden sich nicht wesentlich von der dorischen Weise, die Verschiedenheit beginnt mit der Säule. Sie ist nicht basislos wie die dorische, sondern jede Säule wird (wie die assyrische, Abb. 154. 158, und die persische, Abb. 216) durch eine selbständige Basis (Speira) von dem Stylobat abgesondert. Die kleinasiatische Basis ist zweigliedrig. Zuunterst liegt mehrfach übereinander wiederholt, im 4. Jahrhundert nur noch zweifach, der Trochilus, eine rings mehr oder weniger tief ausgekehlte Scheibe, von Rundstäben eingefaßt. Darüber liegt ein starker Wulst oder Pfühl (Torus) von halbkreisförmigem Profil, bald glatt, bald ganz oder nur an seiner unteren Hälfte (Abb. 306) wagerecht gefurcht. Die starke Betonung der Horizontalen bezeichnet die ruhende Basis im Gegensatz zum aufstrebenden Säulenschaft. In jüngerer Zeit wird die ionische Basis auf eine viereckige Platte (Plinthos) gestellt. An den attischen Denkmälern ist die Basis dreigeteilt. Die Kehle (an deren Stelle in der Stoa der Athener in Delphi, nach 480, noch das Profil eines fallenden Blattkranzes, vgl. Abb. 213, erscheint) ist, gemäß den kleineren Maßen der Tempel, nur einfach, aber oben und unten mit einem Pfühle vereinigt; der obere ist gewöhnlich nach ionischer Weise gefurcht, auch wohl mit einem Riemengeflecht umzogen (Abb. 307). Diese Form hat sich unter dem Namen der »attischen Basis« die Alleinherrschaft, auch auf asiatischem Gebiet, errungen und ist bis in unsere Tage die nahezu alleingültige Form der Basis geblieben. Im Laufe der Entwicklung haben die Basisglieder immer mehr ihre ursprüngliche Wucht und Steilheit eingebüßt und eine niedrigere, weichere Gestalt angenommen.

309. Äolisches Kapitell von Neandria

Der Schaft der ionischen Säule ist schlanker und weniger verjüngt als der dorische; ihr Ursprung aus der Holzsäule ist noch deutlicher. In ihrer ausgebildeten, normalen Gestalt (anders noch Abb. 312) weist die Säule vierundzwanzig tiefere, halbrund gehöhlte Furchen oder Kanäle auf, die durch schmale Stege voneinander getrennt sind, nicht,



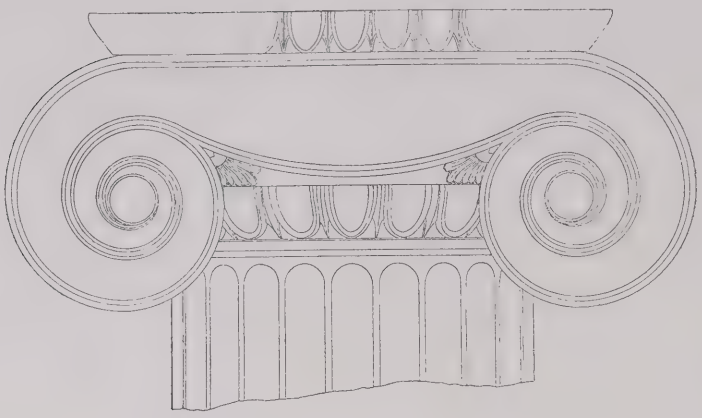
310. Bemaltes ionisches Kapitell von der Akropolis. Athen

311. Ionisches Kapitell von der Akropolis. Athen

wie an der dorischen Säule, scharfkantig aneinander stoßen (Abb. 308). So entsteht eine häufigere und kräftigere Lichtwirkung; der Schaft erscheint noch schlanker, das Emporstreben der Säule wird stärker betont. Die Furchen endigen, wiederum im Gegensatz gegen die dorischen, oben und unten rund, wodurch jede einzelne Furche als selbständiges Ganzes auftritt, ebenso wie jede Säule sich durch ihre Basis als selbständig darstellt.

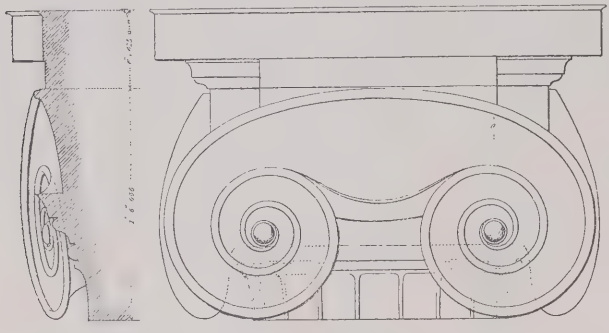
Das Kapitell, der augenfälligste Bestandteil der Säule, ist erst allmählich zu der Normalform des 5. und 4. Jahrhunderts gelangt. Zwei verschiedene Typen gingen vorher. Der eine, ältere, mit aufwärts entwickelten Voluten, führt nach Ägypten zurück (Abb. 92), läßt sich dann in Assyrien (Abb. 148) und Kypros (Abb. 202) weiter verfolgen, und begegnet im 7. Jahrhundert auf äolischem Gebiet, in Lesbos und der Troas (Abb. 309), daher neuerdings wohl äolisches Kapitell genannt. Aus dem runden Schafte steigt die Lilienblüte (vgl. Abb. 250) monumental stilisiert empor, um sich nach zwei Seiten in kräftiger Volute aufzurollen. Zwischen Blüte und Schaft schieben sich (in Neandria erhalten) noch ein vorderasiatischer Blattknauf (vgl. Abb. 158) und ein herabhängender Blätterkranz, dieser ähnlich wie in persischen Kapitellen (Abb. 216 b). In der griechischen Architektur erscheint von dieser Kapitellform sonst keine Spur, dagegen fand sie im Kunsthandwerk (Zepter, Geräte, Thronlehnen) häufige Verwendung, so auch als Bekrönung säulenförmiger Statuenbasen des 6. Jahrhunderts: Abb. 310. Hier werden die Voluten durch ein wagerechtes Band verbunden; damit bildet dies Kapitell einen Übergang zu dem zweiten Typus, von dem es überhaupt beeinflußt erscheint. Schon um 700 findet sich in der assyrischen Kunst (Abb. 154) ein Säulenkapitell mit horizontalem Band, das sich an beiden Enden zu einer Volute aufrollt. Das Verständnis dieser Form ermöglichen uns aber erst altionische Monumente, welche uns die Volute als Seitenansicht einer niederhängenden Blattreihe erkennen lehren. Nun läßt sich das mit

312. Säule vom alten Artemision in Ephesos. Brit. Museum. (Neue Herstellung)

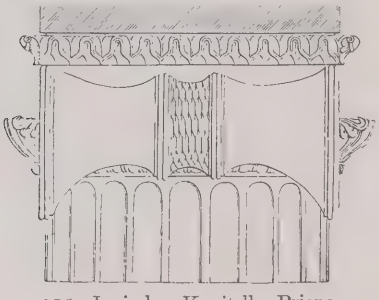


313. Attisch-ionisches Kapitell. Propyläen

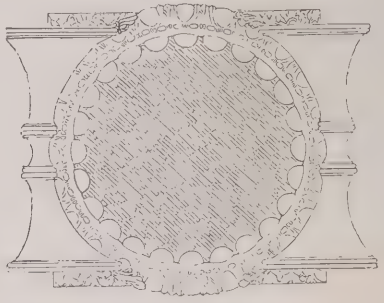
Voluten verzierte Stück nach seinen Maßen leicht als ein quer auf die Holzstütze gelegtes Sattelholz verstehen (Abb. 223), dessen kurze Enden wie ein Kyma mit herabfallenden Blättern geziert sind und an dessen längerer Seite die Profilansicht dieser Blätter, die Voluten, erscheinen (Abb. 299); somit erkennen wir in diesem zweiten Typus der ionischen Säule ein Gebilde, das, der Holzarchitektur entsprungen, seine künstlerische Form ausschließlich derselben Blattornamentik verdankt, die wir an den altgriechischen Kymatien finden. Dieser zweite Typus hat den ersteren durchaus verdrängt; seine ursprünglich getrennt gedachten Teile, der hängende Blattkranz (Abb. 311) und das Sattelholz mit Voluten, streben zur Einheit hin, die schon in dem prächtigen Kapitell des ephesischen Artemistempels (Abb. 312) erreicht ist. In musterhafter Klarheit und Geschlossenheit liegt uns das Normalkapitell in dem mnesikleischen Bau der athenischen Propyläen (Abb. 313) vor und wird sodann in den Kapitellen des 4. Jahrhunderts weitergebildet (Abb. 306). Der untere Teil, der Eierstab, schließt sich in seinem Grundriß der runden Säule an (Abb. 316); der obere, der Volutenteil, mit verschiedener Vorder- und Seitenansicht, führt über zum geradlinigen Gebälk; beide Teile werden durch Zwickelblumen miteinander verbunden. Die schwungvolle Elastizität, die namentlich in den attischen Exemplaren der Vorderansicht eigen ist, kommt zum reichsten Ausdruck am Erechtheion (Abb. 307); in der stärkeren Senkung der Kurven und in der Verdoppelung der Spiralbänder offenbart sich eine gesteigerte Federkraft. Der palmetten-



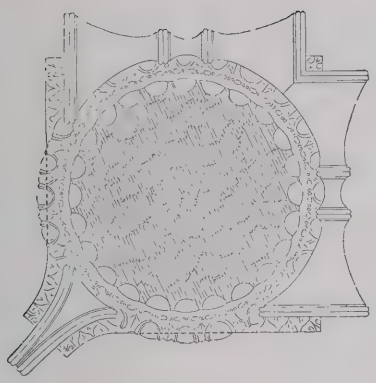
314. Ionisches Kapitell. Bassä. Vorderansicht



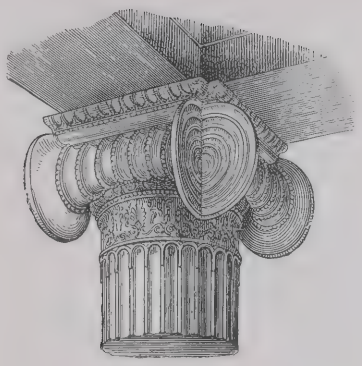
315. Ionisches Kapitell. Priene. Seitenansicht (Polsterseite)



316. Gewöhnliches ionisches Kapitell. Grundriß



317. Ionisches Eckkapitell. Grundriß



318. Attisch-ionisches Eckkapitell (Erechtheion), innere Ansicht

geschmückte Säulenhals und das Flechtband zwischen Eierstab und Voluten entfalten einen ungewöhnlichen Reichtum (vgl. Abb. 307 ff.). In seiner ganzen, etwas irrationalen Formenfülle bildet das ionische Kapitell den stärksten Gegensatz zum dorischen; es geht sehr auf dekorative Wirkung aus.

Ein vereinzelter Versuch, die Vorderansicht des Kapitells auch auf die Seiten zu übertragen, liegt schon bei den Dreiviertelsäulen des Tempels von Bassä (Abb. 560. 571) vor (Abb. 314). Unter Verzicht auf den Eierstab begnügt er sich mit einem mächtig geschwungenen Volutenbande auf allen drei Seiten. Die Lösung fand damals keinen Anklang, vielmehr bleibt in der Regel die Seitenansicht des ionischen Kapitells von der Vorder- und Rückseite ganz verschieden: anstatt der bewegten Voluten eine zur Einheit gewordene Reihe hängender Blätter (Abb. 312), später (Abb. 315) das zusammengerollte Polster (Pulvīnus), von einem Bande (Balteus) gleichsam zusammengehalten. Am Kapitell einer Ecksäule, das seine Vorderseite sowohl nach der Front wie nach der Nebenseite des Gebäudes kehren muß, stoßen daher anders als an dem gewöhnlichen Kapitell (Abb. 316) außen die beiden Volutenseiten, innen die beiden Polsterseiten aneinander, weshalb die gegen die äußere Ecke gestellten Voluten sich in der Diagonale verschieben (Abb. 317, vgl. Abb. 307), in der inneren Ecke aber ein einspringender Winkel entsteht (Abb. 318). Diese Künstlichkeiten weisen deutlich darauf hin, daß das ionische Kapitell ursprünglich an Frontseiten ausgebildet ward; erst die Anpassung an den Peripteraltempel führte zum Notbehelf des Eckkapitells. Seinen oberen Abschluß erhält das Kapitell durch eine niedrige Platte (Plinthos, Abacus), die mit einem Kymation (in Athen ionisch, in Kleinasien lesbisch) profiliert ist.

Das Gebälk des ionischen Tempels ist entsprechend den schlankeren und dünneren Säulen niedriger und feiner durchgebildet als das dorische. Es beginnt mit dem Epistylion (Architrav), das später fast immer aus drei (seltener zwei) übereinander gelagerten, nach oben leicht vortretenden Streifen (Fascien), deutlichen Erinnerungen an den Holzbau, gebildet erscheint (vgl. Abb. 306 f.). Auch das Epistyl schließt oben mit einem Kymation ab. Dann scheiden sich die Wege. Die ältere Weise scheint die kleinasiatische. Hier folgte in der älteren und der Blütezeit in der Regel sofort auf das Epistyl der Zahnschnitt (Geisipodes), d. h. die kräftig heraustretenden Köpfe der Deckbalken, also wiederum ein deutliches Überbleibsel des alten Holzbaues. So ist die Anordnung an älteren Bauten, ionischen Grabfassaden in Lykien, am pergamenischen Altar (unten B, 12), auch am Leonidaion in Olympia (Abb. 458, L); beim Maussoleum ist der Sachverhalt allerdings bestritten, ebenso wie der Mangel des Frieses beim Tempel in Priene (Abb. 306) noch nicht allgemein angenommen ist.

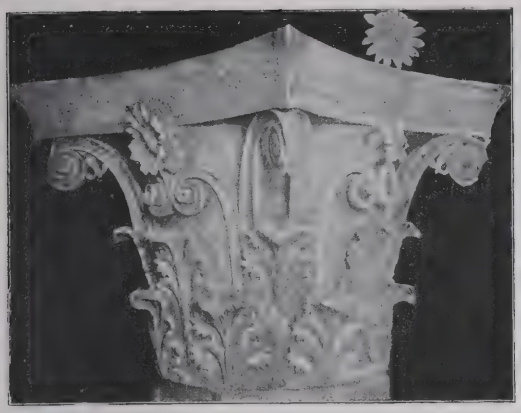
Mit dieser Anordnung stimmt überein, daß die Felderdecke des Umgangs stets auf dem Epistyl ruht, also grade in der Höhe des Zahnschnittes, der die Deckbalken bezeichnet. Aber schon früh finden wir eine andere Anordnung, die später auch im attischen Ionismus herrscht. Sie verzichtet auf den Zahnschnitt und setzt an seine Stelle den Fries, der, ähnlich wie das dorische Triglyphon, die Stelle der Balkendecke im Aufbau einnimmt, allerdings nicht ihre Struktur zeigt, sondern wie mit einer Verschalung verkleidet, jedenfalls dem Gebälk Höhe und Stattlichkeit verleiht. Der Fries umzieht den Tempel ohne Unterbrechung, bald glatt, bald mit Reliefs geschmückt (daher Zophoros, Bildträger, genannt); Beispiele dieser Art finden wir schon im 6. Jahrhundert an den Schatzhäusern der Knidier und der Siphnier (Abb. 410ff.), auch dem Schatzhaus von Massilia in Delphi (Abb. 346), im 5. am athenischen Niketempel (Abb. 526), am Erechtheion (Abb. 307). Später hat der attische Fries, ebenso wie die attische Säulenbasis, auch in Kleinasien Eingang gefunden. Den oberen Abschluß, sei es des Zahnschnittes, sei es des Frieses, macht wiederum ein Kymation.

Das letzte Glied ist das Geison, niedriger als am dorischen Tempel; in Kleinasien springt es über dem vorgeschobenen Zahnschnitt weiter vor als in Attika über dem Fries. Die Hängeplatte ist an ihrer Unterfläche etwas unterschnitten, aber ohne Tropfenplatten oder ähnliche Unterbrechungen. Ein Kymation leitet über zur bekrönenden Sima, die in geschwungenem Karniesprofil geformt und mit einer Reihe aufsteigender Blätter (Anthemienkranz, vgl. Abb. 297. 304) verziert wird. Auch das Giebelfeld, für das an ionischen Bauten bildnerischer Schmuck nicht üblich ist, wird von Geison und Sima eingerahmt und auf der Spitze wie an den Ecken mit Akroterien geschmückt.

Die Grundrißformen der ionischen Tempel des 5. und 4. Jahrhunderts sind in Griechenland und in Kleinasien sehr verschieden. In Attika, wo die ionische Ordnung erst spät Eingang fand, kommen nur kleine Tempel vor, besonders in der Form des viersäuligen Amphiprostylos (Abb. 296); das Erechtheion (Abb. 561), ein sechssäuliger Prostylos, ist ein in jeder Beziehung ungewöhnlicher und unregelmäßiger Bau. Die eben genannten delphischen Bauten haben die Form von Antentempeln. Im Osten herrscht dagegen der säulenumstandene Tempel. Am einfachsten tritt der Peripteros in dem Athenatempel zu Priene auf (unten B, 11, 6×11 Säulen). Daneben stellt sich das Artemision zu Ephesos als kolossaler Dipteros mit achtsäuliger Front und 20 Säulen an den Langseiten; der samische Heratempel hat bei gleicher Front 24 Säulen in der Länge und das Didymäon bei Milet (unten B, 11) gar zehn Säulen an der Vorderseite, 21 an den Langseiten. Durch solche Häufung der schlanken Säulen wird dem Kolossalbau seine Massenwirkung gesichert. Die Säulenhöhe erreicht in den asiatischen Bauten wie am Erechtheion 9—10 untere Durchmesser (im ionischen Bau rechnet man nach diesen, nicht, wie im dorischen, nach Halbmessern), die kleinen attischen Amphiprostyloi begnügen sich mit $7^2/_3$—$8^1/_2$ Durchmessern.

In den Maßverhältnissen oder »Symmetrien« herrschte im ionischen Bau das Gesetz der Analogie ähnlich wie im Dorismus (S. 148f.). Um nur ein Beispiel anzuführen, so zeigen beim sogenannten Tempel am Ilissos (Abb. 296) die einzelnen Wandquadern, sowohl die unteren Orthostaten wie die gewöhnlichen, ferner das Tempelhaus der Länge nach, endlich der gesamte Tempel mit Säulen und Gebälk durchweg das gleiche Verhältnis von Höhe und Länge wie 1 : 2.

Kann sich auch die ionische Bauweise an Ernst und Wucht, an festem organischem Zusammenschluß, an Konsequenz der Entwicklung mit der dorischen nicht messen, so leihen ihr doch Reichtum und Eleganz, Beweglichkeit und geringere Gebundenheit, ja selbst ihre irrationellen Bestandteile einen Reiz, welcher sie im Laufe der Zeiten den Dorismus über-



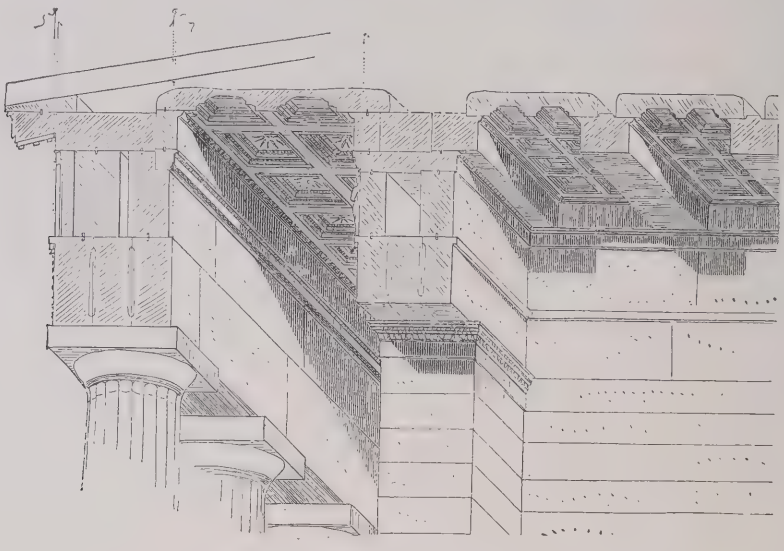
319. Modellkapitell für die Tholos in Epidauros

320. Halbsäule mit Epistyl vom Denkmal des Lysikrates zu Athen

winden ließ. Die Alten schrieben nicht unpassend der dorischen Bauart einen männlichen, der ionischen einen weiblichen Charakter zu.

Korinthische Bauweise. Uralt ist das bezeichnendste und augenfälligste Glied der korinthischen Säule, das wie ein Korb oder Kelch gebildete, von einem Blätterkranz umschlossene Kapitell; ähnliche Bildungen sind uns schon in Ägypten begegnet (Abb. 53) und haben auch in der archaischen ionischen Architektur neben dem eigentlichen ionischen Kapitell gelebt (Abb. 346). Die Anekdote, erst der Bildhauer Kallimachos habe um die Zeit des peloponnesischen Krieges das Motiv einem von Akanthusblättern umwachsenen Korb auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens entnommen, ist historisch nicht begründet. Wohl aber ward das Akanthuskapitell bei den Griechen erst seit jener Zeit verwertet, nachdem bereits in Akroterien und ähnlichem Stelenschmuck ein dem natürlichen Vorbild nicht direkt nachgebildetes, sondern nur angeglichenes Blatt zuerst am unteren Ausgangspunkt der Voluten, dann auch an den immer mehr zu freien Ranken entwickelten Voluten selbst Verwendung gefunden hatte. Neben dem vegetabilischen Schmuck ist das Bestimmende an dem korinthischen Kapitell die Betonung des Aufwärtsstrebens, wie sie schon das »äolische« Kapitell (Abb. 309) gekannt hatte. An erhaltenen griechischen Werken älterer Zeit kommt übrigens das korinthische Kapitell nur selten vor. Einem vereinzelten Beispiel aus dem Tempel von Bassä um 420 folgt im nächsten Jahrhundert eine korinthische Säulenstellung im Athenatempel zu Tegea und in dem Rundbau (Tholos) bei Epidauros, hier mit trefflich gearbeiteten Kapitellen, die bereits die Grundzüge der kanonischen Bildung enthalten (Abb. 319). Eigentümlich ist die Lösung am choragischen Denkmal des Lysikrates in Athen (334 v. Chr.). Hier ist nicht allein der Rundbau (unten B, 10) von korinthischen Halbsäulen umgeben, deren Kapitelle das Grundmotiv geistvoll durchgebildet zeigen (Abb. 320), sondern auch der große Aufsatz über dem Dache, der einen Dreifuß trug, zeigt die Formen eines reich entwickelten Kapitells. Seiner Natur nach dekorativ, gestattet eben das korinthische

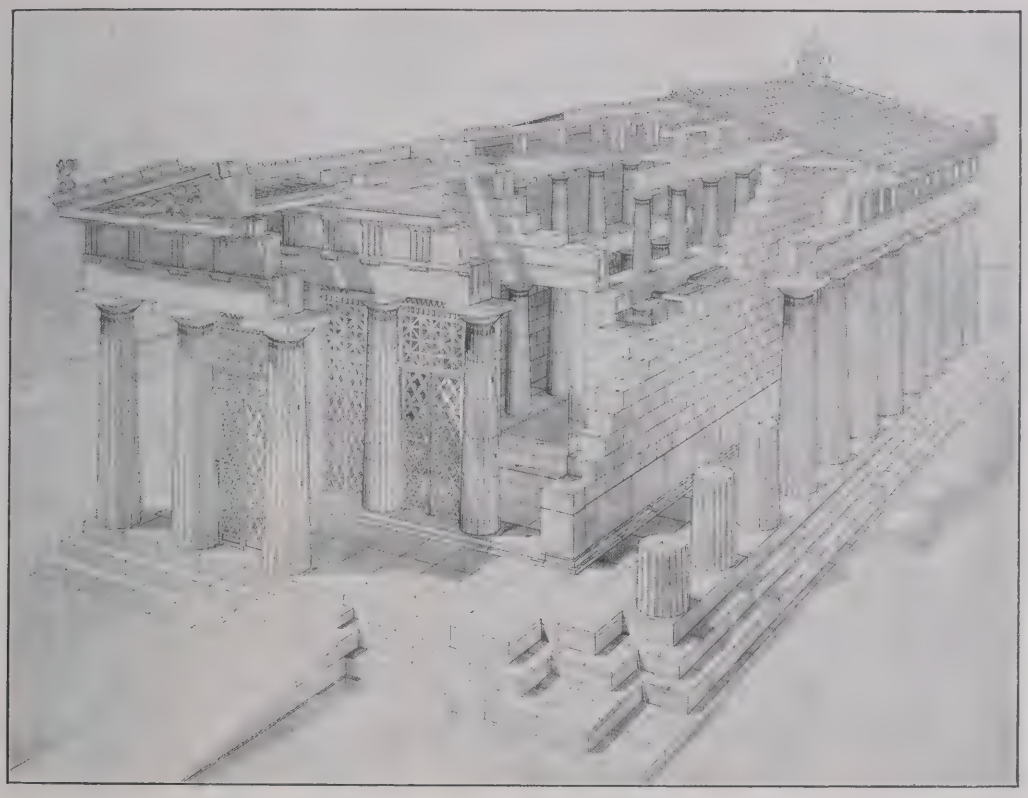
Kapitell der künstlerischen Phantasie einen mannigfachen Wechsel des Blattschmuckes. Zuweilen umschließt den Kern nur ein einfacher, lose gereihter Kranz des großblättrigen, hartrippigen und scharf gezackten Akanthus (Bärenklau, acanthus spinosus), der prächtigsten Dekorationspflanze Griechenlands, und ein Kranz schlichter Blätter darüber. Bei reicherer Ausbildung (vgl. Abb. 319) verdoppelt man den Akanthuskranz und fügt ihm an den Ecken als Übergang zur Deckplatte Volutenranken (Helikes) hinzu. Diese entsteigen dem Kelch als Stengel, tragen in der Mitte Blumen, an den Ecken aber winden sie sich schneckenförmig und stützen die Vorsprünge der meistens im Grundriß leicht geschwungenen Deckplatte. Die realistische Gestaltung des Pflanzenornaments bezeichnet den jüngeren Geschmack und steht im scharfen Gegensatz zu der bloß andeutenden Ornamentik der älteren Stile. Was aber dem korinthischen Kapitell später den Sieg verschaffte, ist neben seiner Eleganz seine Schlankheit und seine Verwendbarkeit an jeder Stelle des Baues; hierin ist es dem zweiseitigen ionischen Kapitell (S. 151 f.) überlegen und teilt einen Vorzug des dorischen Kapitells (S. 145).



321. Deckenbildung am Opisthodom des Parthenon. (Durm)

Das Akanthuskapitell ist das hervorragendste Merkmal der korinthischen Bauweise. Die Basis der Säule entlehnt ihre Gliederung der ionischen oder attisch-ionischen Art; eine Plinthe ist zunächst noch nicht üblich. Die Kannelierung des schlanken Schaftes ist gleichfalls der ionischen Säule entnommen. Ebenso erscheint das Epistyl meist dreigeteilt, und der Fries entspricht dem attisch-ionischen; erst später wird er auch bewegter gebildet, indem er als fein geschwungene Welle, zuweilen mit leicht überfallenden Blättern emporsteigt oder das bauchige Profil eines Torus zeigt. Aber selbst Vitruv gestattet in seinem Lehrbuch, auf korinthische Säulen auch ein dorisches Gebälk zu legen, während er die in jüngerer Zeit vorkommende Vermischung der Bauweisen sonst durchaus verwirft.

Das Innere der Tempel. Im Außenbau spricht sich vor allem der Stil des griechischen Tempels aus; vom Außenbau, den sogenannten Säulenordnungen, hat auch die spätere Kunst das meiste entlehnt. Doch ist die Tempeldecke für die hellenische Architektur von nicht geringerer Bedeutung (Abb. 321); ihre Formen sind die der Konstruktion in Holz, auch wo sie in Stein ausgeführt wird. Auf Balken ruhen Deckplatten (Kalymmata), an ihrer unteren sichtbaren Fläche mit symmetrisch verteilten, vertieften Feldern (Kalymmatia, Phatno-



322. Aufbau des dorischen Tempels (Heiligtum der Aphaia in Ägina) nach Fiechter

mata), dem Vorbilde der modernen Kassettendecke, versehen. Goldene Sterne oder ähnlich gestaltete Muster auf blauem Grund schmückten die Mitte der Felder und versinnbildlichten, an den gestirnten Himmel erinnernd (vgl. S. 34), das freie Schweben. Oft sind die Felder von Mäandersäumen und Perlenschnüren umschlossen. Die tragenden Balken zeigen an ihrer oberen Kante ein Kymation, an ihrer unteren Fläche in späterer Zeit bisweilen gemaltes oder gemeißeltes Flechtwerk. Die steinerne Kalymmatiendecke ist im dorischen und ionischen Tempel wesentlich gleich; sie war auf Vorhallen, Säulenumgänge und andere der freien Luft ausgesetzte und nicht allzu weit gespannte Bauteile beschränkt; die weiteste Spannung (6,70 m) stellen die marmornen Deckbalken in den Propyläen (Abb. 524f.) dar, machten aber auch schon die Verstärkung durch eingelegte Eisenbalken nötig. Bei den weiten Ringhallen der Pseudodipteroi (unten B, 10) waren freilich hölzerne Decken auch im Freien notwendig. Die hölzernen Decken, bei den weitgespannten Innenräumen natürlich die Regel, sind uns nicht erhalten; wir werden sie uns nach ihren steinernen Nachbildungen denken dürfen. In einem einzelnen Fall (Schatzhaus von Megara in Olympia) kennen wir die Anordnung der tragenden Holzbalken und sogar deren seitliche Palmettendekoration.

Bei größeren Tempeln ward die Cella gerne durch Säulenstellungen in mehrere, meistens drei, Schiffe geteilt. Im dorischen Tempel waren in der Regel diese Säulen in zwei Geschossen übereinander angeordnet (Abb. 322), um ihnen nicht den großen Durchmesser der Außensäulen geben zu müssen, so daß in den Seitenschiffen Galerien (Hyperoa) angebracht werden konnten. In einzelnen Fällen ist eine solche Zweistöckigkeit nachzuweisen (Ägina) oder über-

liefert (Olympia), in anderen ist sie zweifelhaft (Pästum) oder unwahrscheinlich (Parthenon), so daß also die Säulen lediglich zur Stütze der Decke dienten. Wo nur eine Säulenstellung gewünscht und keine Seitengalerien erforderlich waren, konnten die inneren Stützen wohl einer schlankeren Ordnung entlehnt werden (ionische Säulen in dem jüngeren delphischen Apollotempel, den Propyläen und vielleicht im Hintergemach des Parthenon).

Auf Grund zweideutiger Nachrichten — die Denkmäler bleiben in diesem Punkte stumm — werden vielfach außer den gewöhnlichen Tempeln mit geschlossener Decke, die das Licht nur vom Eingang erhielten, auch solche mit einer Öffnung in der Decke angenommen. Über die Einrichtung solcher »Hypäthraltempel« ist viel gestritten worden, doch ist ihr Dasein überhaupt unbeweisbar. Vor allem steht fest, daß im sonnenhellen Süden das durch die Tür einströmende Licht die Cella im allgemeinen hinreichend erhellte. Bei sehr großen Tempeln, die sich mit den gewöhnlichen Mitteln nicht überdecken ließen, oder bei besonderen Kultbedingungen wird gelegentlich der ganze Hauptraum als offener Hof gebildet (Bassä, Abb. 560, Didyma, unten B, 11), und wie man überhaupt Räume unter freiem Himmel hypäthral nannte, so bezeichnete man auch solche riesige Kulträume, die äußerlich die Form eines zehnsäuligen Dipteros (vgl. S. 142) angenommen hatten, als hypäthrale Tempel.

Polychromie (Taf. V). Auch bei der Architektur galt eine Mitwirkung der Farbe den Griechen als selbstverständlich. Jede wahre Volkskunst liebt die Farbe; das gilt vor allem von den südlichen Ländern, wo die ganze umgebende Natur farbig ist. Die Farbe hebt die einzelnen Bauglieder schärfer voneinander ab und läßt das Ornament deutlicher erscheinen als selbst die sorgfältigste plastische Ausführung. Über die weite Verbreitung und lange Dauer der Polychromie lassen denn auch zahlreiche Fundtatsachen keinen Zweifel, und auch das Maß der Bemalung läßt sich ziemlich sicher feststellen. Dabei hat sich nicht bestätigt, daß, wenn einige Glieder eines Bauwerkes bemalt waren, das Ganze durchweg farbig gewesen sein müsse; diese Ansicht, die eine Menge allzu farbenfreudiger Rekonstruktionen hervorgerufen hat, gilt aber in der Architektur ebensowenig wie in der Skulptur (s. unten).

Für die Technik der Polychromie ist das Baumaterial entscheidend. Die gewöhnlichen Bausteine (Kalksteine, Muschelkalk, Poros) oder Holz und Lehm verlangten schon der Haltbarkeit wegen Bewurf oder Verkleidung; der Bewurf konnte dann gefärbt werden. Bei tönernen Verkleidungsstücken (S. 141) ward das Ornament bei der Herstellung mitgebrannt (Taf. V, 2. Abb. 342). Der vornehmere, an sich schon künstlerisch wirksame Baustoff, der Marmor, erlaubte unmittelbaren Auftrag der Wachsfarben (Enkaustik).

Für den dorischen Stil läßt sich nach den übereinstimmenden Ergebnissen genauer Beobachtungen in Attika, Ägina, Olympia und dem Westen, also in den verschiedensten Gegenden, als gesicherte Regel aufstellen, daß die großen, massigen Teile des Baues (Stufen, Mauern, Säulen, Epistylien, Geisa) weiß erscheinen, sei es durch Stuckverputz des gröberen Materials, sei es in der natürlichen Farbe des Marmors; selbst eine leise Tönung, wie sie hier und da angenommen wurde, ist nicht nachgewiesen. Somit waren die unteren Bauteile weiß, und die Farbe trat erst in den oberen feineren Teilen auf. Hier waren gewisse aus der Masse hervortretende Einzelglieder bemalt, und zwar bald in einfarbigem Anstrich, bald mit Ornamenten. So waren (Taf. V, 1. 3) die Triglyphen, die kleinen Leisten (Regulae) darunter und die Tropfenplatten darüber, also ein System vertikal zusammengehöriger Glieder, meist dunkelblau (oder auch wohl schwarz), die horizontal verlaufenden Glieder dagegen, die obere Leiste des Epistyls und die Unterfläche des Geison zwischen den Tropfenplatten (die Viae), kräftig rot gefärbt, die Leiste zwischen Triglyphon und Geison bald blau, bald rot. Die Tropfen selbst weisen zumeist eine gelbe oder sonst hellere Farbe auf. Die Metopen

1

2

ZUR POLYCHROMIE DER ARCHITEKTUR

1. Vom Tempel B in Selinunt (Koldewey) 2. Aus Metapont (Debacq) 3. Vom Parthenon (Fenger

zwischen den dunkeln Triglyphen blieben weiß, außer wenn Skulpturen einen farbigen Hintergrund verlangten (rot oder blau; unrichtig auf Taf. V, 3); ähnlich wurden die Giebelfelder und Friese behandelt. Die Ringe unter den Säulenkapitellen waren meistens rot, ferner war das Antenkapitell reich bemalt (Abb. 304), ebenso alle Kymatien und die Sima mit den zugehörigen Blattmustern farbig geschmückt (Abb. 297). Mäander bedeckten die Leisten oberhalb und unterhalb des Triglyphenfrieses; gelegentlich ward auch die Regula mit fallenden Blumen (Parthenon), öfter die Ecke der Unterfläche des Geison mit einem Palmettenornament verziert. Wie weit außer Blau, Schwarz, Rot und wenigem Gelb auch Gold angewandt wurde, ist nicht auszumachen; für die athenischen Prachttempel ist seine Verwendung sehr wahrscheinlich, zum Teil gesichert. Im Innern der Tempel waren die Wände ohne Zweifel farbig, oft auch mit Wandgemälden geschmückt. Die Kassetten der Decken hatten blauen Grund mit (goldenen?) Sternen oder Füllmustern (S. 157). Im ganzen ist in den rein dorischen Tempeln die Farbenstimmung etwas ernster, wozu die kräftigen Farben der Tonglieder (Simen, Verkleidung des Geison) vortrefflich passen, mögen sie nun das Rot und Schwarz auf gelblichem oder wohl nach jüngerem Geschmack auf weißem Grunde (Taf. V, 2) zeigen. An den attischen Marmortempeln herrschen dagegen »blühendere«, hellere Farben, in schönem Einklang mit dem warmen leuchtenden Ton des lichtdurchlassenden Marmors; statt der Tonglieder tritt hier überall der Marmor mit seinen blauen, roten, goldenen, seltener grünen Ornamenten auf.

Allem Anschein nach galten für die ionische und korinthische Ordnung im großen Ganzen ähnliche Regeln der Polychromie; für Eierstab, Voluten, Plinthen des ionischen Kapitells z. B. steht dies fest. Auch in der Annahme wird man kaum irre gehen, daß in der späteren Zeit die Farbe eine immer größere Rolle gespielt, die Wände z. B. in prächtigerem Schmuck ornamentaler und künstlerischer Malerei erglänzt haben werden. Damit stimmt der Gebrauch buntfarbiger Steine, kostbarer Marmorplatten zur Verkleidung der Wände, vergoldeten Erzes zu Kapitellen überein: Mittel, zu denen die ältere Zeit nur ganz ausnahmsweise und sparsam gegriffen hatte, wie wenn sich an dem reichsten Schmuckbau Athens, dem Erechtheion, die weißen, bemalten Figuren des Frieses von einem Hintergrund aus schwarzem eleusinischen Kalkstein abhoben und die Kapitelle, wie es scheint, mit bunten Steinen und vergoldetem Schmuck verziert waren.

5. Das griechische Mittelalter (vom 8. bis zum 6. Jahrhundert)

Den Beginn der Olympiaden (776) rechneten die Griechen als den Anfang ihrer geordneten Geschichte. In der Tat gewinnt im 8. Jahrhundert die Staatenbildung in Hellas feste Gestalt, beherrscht durch die Verschiedenheit, zum Teil durch den Gegensatz der Stämme.

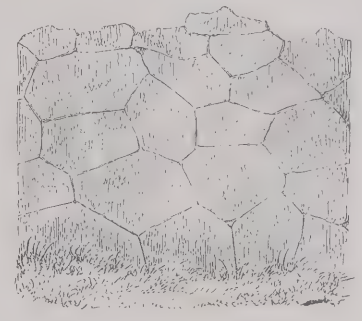
Früher und reicher als auf dem europäischen Festland entfaltete sich hellenisches Leben an der Westküste Kleinasiens. Besonders Milet entsandte zahlreiche Kolonien nach dem unwirtlichen Schwarzen Meer, auch in das Nildelta. Ionier aus dem euböischen Chalkis drangen bis in das tyrrenische Meer vor, gründeten Kyme an der campanischen Küste. Ihnen folgten Dorier. Von Korinth aus ward Syrakus, von Rhodos aus Gela gegründet. Ihren engen heimischen Grenzen entfliehend, siedelten sich Achäer an der südlichen Küste Italiens an und schufen hier ein »Großgriechenland«. Lokrer siedelten sich nahe der Südspitze an, die erheblichste Gründung aber war Tarent im innersten Winkel des großen Meerbusens, die einzige bedeutende Kolonie Spartas. Alle diese Kolonien kamen zu rascher Blüte und überholten ihre Mutterstädte an Macht und Wohlstand.

Zu gleicher Zeit, als die neuen griechischen Staaten eine so schöpferische Energie politischen Lebens und kommerziellen Strebens bewährten, blühte die griechische Poesie. Auch hier stehen die Außenländer im Vordergrund. An den sonnigen Küsten Ioniens hatten die homerischen Gesänge die Gestalt gewonnen, in der sie sich die ganze griechische Welt eroberten. Entstanden und gepflegt in einer vornehmen Gesellschaft und von deren Lebensführung bedingt, hat diese Dichtung der Sage und dem Glauben der Griechen eine heroische Würde und eine menschliche Anschaulichkeit verliehen, die sich mit ihr verbreitete und wirkte. Vor allem sind die Götter dadurch, aller phantastischen und dämonischen Eigenschaften ledig, in eine gesteigert schöne freie Menschlichkeit gekleidet worden, die wir dann in der Kunst herrschend finden. Auch das Wohnhaus des Gottes, der Tempel, entwickelt sich unter solchen Anschauungen im Anschluß an das vornehme Herrenhaus im hellen Licht des Tages. Der homerische Demeterhymnus erzählt, wie die Göttin im Groll über die Entführung ihrer Tochter den Olymp verlassen hat und unerkannt am Königshof in Eleusis Aufnahme findet, bis die vorzeitige Entdeckung ihres Vorhabens, den unmündigen Demophon durch Feuer unsterblich zu machen, sie zwingt, sich zu erkennen zu geben und nun eine andere Wohnstätte zu heischen; da wird ihr von Keleos und den Eleusiniern ein Tempel erbaut, in dem sie nun Wohnung nimmt. Der griechische Tempel ist kein Versammlungsraum für die Gemeinde, der Kult spielte sich nur zum kleinsten Teil in ihm ab — sogar der Altar liegt außerhalb — er ist auch weder von Anfang an noch überhaupt immer der Aufstellungsraum eines Götterbildes; ein solches kann durchaus fehlen, obwohl die hier wohnende Gottheit meist durch eine, anfangs wohl immer unter Lebensgröße gehaltene Statue veranschaulicht wurde. Entsprechend den sehr aufgeklärten Vorstellungen der homerischen Gesellschaft von der in Schönheit, Kraft und Glanz gesteigerten, aber ganz menschlichen Erscheinung der Götter, schuf die Kunst nun den Gott nach dem Bilde des Menschen, hob ihn aber zu höherer Würde, ebenso wie umgekehrt den Menschen, den sie als Schmuck seines Grabes, als Ehrenmal oder als Weihgeschenk für ein Heiligtum plastisch darstellte.

Die Entwicklung der griechischen Kunst hält mit der der Sprache, der Poesie und der Philosophie gleichen Schritt; sie fügt sich als ein gleichberechtigtes Glied der gesamten hellenischen Kultur ein. Dabei fällt den einzelnen Stämmen auf diesem Gebiete eine ebenso verschiedene Rolle zu wie im übrigen Geistesleben. Die Dorier bewähren in der Baukunst ihre Strenge und ihren festen Zusammenschluß, in den Bildkünsten ihren konservativen Sinn und zugleich ihr Interesse an gymnastischer Ausbildung des Körpers. Die beweglicheren Ionier zeigen sich in der Architektur fremden Einwirkungen zugänglicher, entfalten wie im Epos, so auch in Malerei und Plastik ihre lebensvolle Erzählergabe, richten von dem Körperlichen den Blick auf das Geistige und streuen nach allen Seiten den Samen reicher Anregung aus. Beide Einflüsse nimmt hier wie überall Attika in sich auf, tritt aber in dieser Periode noch wenig hervor.

Orientalische Einwirkungen. Bei all dieser künstlerischen Regsamkeit der griechischen Stämme dürfen aber nicht die Anregungen übersehen werden, die sie vom Orient her erhielten. Schon in der Frühzeit sind wir starken Einflüssen Ägyptens und des Orients auf Kreta und die ägäische Kunst begegnet. Mit dem Verfall der ägäischen Kultur zu Anfang der »geometrischen« Periode waren diese Einwirkungen wohl zeitweilig zurückgetreten, jedoch nur um gegen deren Ende sich mit erneuter Gewalt geltend zu machen. Der Untergang der kretischen Meerherrschaft und der zunächst niedrige Kulturzustand der neuen Stämme öffneten die griechischen Küsten fremdem Handel. In diese Lücke traten etwa im 8. Jahrhundert die Phoiniker, die schon in der homerischen Poesie als Bringer künstlichen Metallgerätes auf-

treten. Unter phoinikischem Einfluß gearbeitete Schmuckwaffen sind in der Zeusgrotte des kretischen Ida zu Tage gekommen, und gleichen Ursprungs ist teilweise der an Metallwaren aller Art reiche Inhalt etruskischer Gräber. Ein anderer phoinikischer Handelsartikel waren die Teppiche, eigene oder assyrische. Die stilisierte Pflanzenornamentik und mancherlei bildlicher Schmuck, wilde und Fabeltiere neben Szenen menschlichen Lebens, waren grundverschieden von der starren Linearkunst des geometrischen Stils. Sie gewannen großen Einfluß auf die neu sich bildende griechische Kunst, den wir am deutlichsten in den Tonwaren und ihrem malerischen Schmuck verfolgen können. Aber es handelt sich auch hier nicht um äußerliche Aufnahme fremder Elemente; die fremden Anregungen wurden mit der griechischen Eigenart verschmolzen und in griechischem Geist umgeprägt, um dann als neue eigene Schöpfungen zu erscheinen, wie wir das schon bei der Umbildung der Ornamente (S. 142) gesehen haben. Andere Einwirkungen gingen von Ägypten und dem inneren Asien aus. Die großen Monumentalbauten Ägyptens mit ihrer Säulenpracht mögen anregend auf die griechische Baukunst gewirkt haben, wie nachweisbar die ägyptische Skulptur Einfluß auf die griechische gewonnen hat. Wie empfänglich die Ionier für Anregungen vom Osten waren, zeigt ihr Baustil, der so manche fremde Elemente in sich aufnahm. So ist noch einmal der Orient Lehrmeister der jungen griechischen Kunst gewesen, um allerdings bald von dem Schüler überflügelt zu werden.



323. Polygonale Ausbesserung der Burgmauer. Mykene. (Nach Gell)

Bauweise. Wie es scheint, vollzog sich in unserer Periode eine Umformung des alten kyklopischen Mauerbaues (S. 124) in den regelmäßigeren Polygonalbau. Die Festigkeit der Mauer ward nicht mehr in der Schwere und Größe der Blöcke, sondern in einem möglichst engen Zusammenschluß der einzelnen Steine, die von geringerer Größe waren, gesucht. Die Steine wurden vorn geglättet, vieleckig gestaltet, sorgfältig behauen und zu einem ebenso kunstvollen wie schönen Gefüge genau aneinander gepaßt (Abb. 323). In einer besonderen Abart wurden die Steine nicht als gradlinige Vielecke gestaltet, sondern behielten ihre zufälligen rundlich geschwungenen Umrißlinien bei, an welche dann in sorgfältigster Fugung die Nachbarsteine sich anlegten (Stützmauer des delphischen Tempels). Es galt für eine Erfindung der Lesbier, die verschiedenen Umrisse der Steine mit einem Bleistreifen abzudrücken und dadurch die schwierige Ausführung so wechselnder Formen überhaupt zu ermöglichen (lesbischer Kanon). Abgesehen von der bei beiden Arten erzielten genauen Anpassung, ohne irgendwelchen Mörtelverband oder Klammern, gewann die Mauer dadurch größere Festigkeit, daß jeder einzelne polygone Block bei kunstmäßiger Fügung (Ecke auf Ecke und Fuge an Fuge) von selbst ein Glied verschiedener, sich durcheinander schiebender und sich gegenseitig stützender Bogensysteme wird. Hierdurch entsteht ein Bild lebendig aufeinander wirkender Kräfte, und eben dieser wechselvolle Eindruck verleiht der Polygonalmauer ihre besondere Schönheit, ebenso weit hinaus über die derbe Wucht der kyklopischen wie über die gleichförmige Regelmäßigkeit der Quadermauer. Stücke polygonaler Mauern in der Burgmauer von Mykene (Abb. 323) darf man nicht für besonders alt halten, es sind Ausbesserungen griechischer Zeit. Aber wo das Steinmaterial darauf hinwies, ist Quaderbau, wenn auch zuerst ohne genauen Fugenschluß, schon früh verwendet worden (Troja VI, Kreta); der Quaderbau mit horizontalen Fugen tritt ferner gleichmäßig an den Ecken und Enden der Polygonalmauern auf, um als fester Halt gegen den Schub

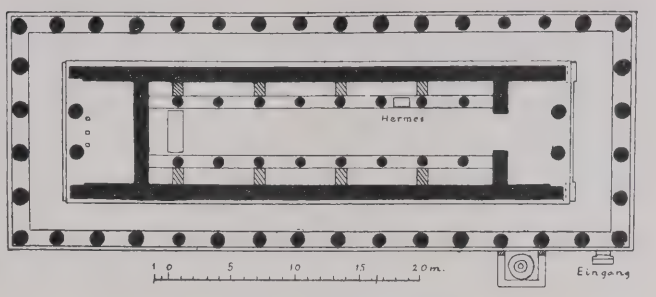
jener Bogensysteme zu dienen. So war dem reinen Quaderbau neben dem Polygonalbau die Stätte bereitet.

Vordorische Bauten. Die echteste Schöpfung griechischen Bausinnes ist die dorische Bauordnung, die aber erst sehr allmählich zur Vollendung gedieh. Von den Formen des noch in geometrische Zeit hinaufreichenden Tempels der Artemis Orthia (S. 140) ist nichts erhalten. Noch um 600 entstanden Bauwerke, die weder dorisches noch ionisches Gepräge tragen. Das zeigt beispielsweise ein bei Selinunt (in Gággera) aufgedeckter ganz geschlossener Tempel der Erdgöttin Demeter. Keine Säulen, keine Triglyphen und Metopen finden sich; nur ein vorspringendes Geison von ungewöhnlicher Form, mit ägyptischer Hohlkehle, zieht sich rings um den Tempel und umrahmt das Giebelfeld. Der ursprüngliche Bau des reich mit ornamentalen Terrakottaplatten (vgl. Abb. 342) umkleideten Schatzhauses der Geloer in Olympia (um 600) weist ebenfalls noch keinerlei bestimmte dorische Formen auf, ebenso wie der hochaltertümliche Tempel des Apollon Pythios im kretischen Gortyn zunächst nur einen ungefähr quadraten einfachen Raum darstellte, dem später ein Vorraum angebaut ward. Von den Bauformen der ältesten Tempel (oben S. 140) wissen wir leider nichts Sicheres. Die versuchte Herstellung eines hochaltertümlichen, mit Relief und Rundfiguren geschmückten Tempelbaues im kretischen Priniás (S. 192) ist sehr problematisch; der reiche Reliefschmuck an den Architekturgliedern und den Gewändern der menschlichen Gestalten scheint derselben altertümlichen Überlieferung zu entstammen, wie der nicht notwendigerweise viel jüngere Tempel der Stadtgöttin in Sparta, der Athena Chalkioikos (»vom ehernen Hause«): ein Tempel aus angeblich mythischer Zeit ward von dem Baumeister, Bildner und Hymnendichter Gitiadas (6. Jahrhundert?) ausgebaut und im Innern mit Erzreliefs bekleidet, in Anknüpfung an die homerischen ehernen Wände des Phäakenpalastes (vgl. S. 129f.) und die assyrischen Metallverkleidungen (S. 66).

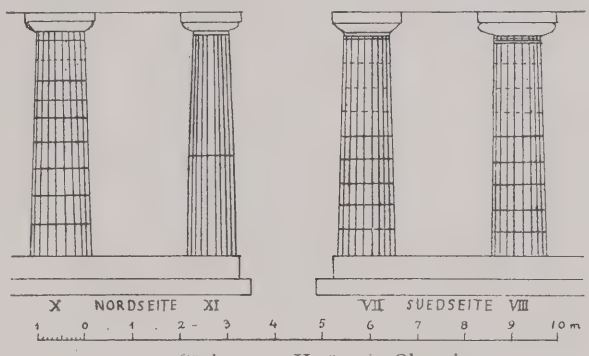
Anfänge der dorischen Bauweise. Griechenland. Wenn der dorische Tempel auch auf dem alten Holzbau fußt und Errungenschaften der mykenischen Epoche nutzt, so ist er doch auch insofern eine neue Schöpfung, als er sich in seiner Gesamterscheinung immer entschiedener auf den Stein gründet. Der Stein verdiente schon um seiner Haltbarkeit willen den Vorzug, bedingte aber zahlreiche Umänderungen, vor allem schwerere Proportionen, und die Säulen mußten sich nach oben verjüngen, statt, wie die kretischen Holzsäulen, nach unten; sie mußten stämmiger gebildet und dichter gestellt werden, um die Last des schweren Steingebälkes zu tragen; der Epistylbalken mußte in einzelne Stücke von Säulenachse zu Säulenachse zerlegt werden; das Kranzgesims bedurfte einer anderen Gestaltung, um trotz weiteren Vorsprunges ein festes Auflager zu behalten. Kurz, alles mußte für den Stein in neue Verhältnisse übertragen werden. Den Übergang vom Holzbau zum Steinbau können wir in den ältesten Tempeln des eigentlichen Griechenlands noch deutlich verfolgen, während in Großgriechenland und Sizilien bereits der Stein als Material herrscht und die aus dem Holzbau entlehnten Zierformen anfänglich sogar weniger klar hervortreten, wohl erst später unter Einwirkung helladischer Entwicklung auch im Westen die Norm werden. Auch sonst geht die Entwicklung im Osten und im Westen einen etwas verschiedenen Weg.

Als Heimat des dorischen Baustils darf der Peloponnes angesehen werden. Für besonders alt galten die beiden Heratempel unweit Mykene und in Olympia, die in mythische Zeiten gesetzt wurden. Beide sind aber nach Vasenfunden in ihren Fundamenten in den Anfang des 7. Jahrhunderts zu datieren. Nach den erhaltenen Überresten waren beide Peripteroi (S. 141). Diese Tempelform tritt also schon sehr früh im dorischen Stil auf, wie ja in der Tat die allseitig gleiche dorische Säule sich für eine ringsumlaufende Säulen-

stellung am besten eignet. Beide Tempel sind auch darin altertümlich, daß ihr Säulenkranz und Gebälk ursprünglich noch aus Holz bestand. Für die Ausbildung des Tempels tritt in der Überlieferung besonders Korinth hervor. Hier wurden nach Pindars Zeugnis die Tempel der Götter zuerst mit dem doppelten Giebelfelde (Aëtos, »Adler«) bekrönt, das Vorder- und Rückseite des Tempels einander gleich machte. Man hat vermutet, daß diese Erfindung zugleich mit dem Peripteros entstanden sei und läßt demgemäß auch diesen in Korinth erfunden sein; allein das Doppelgiebeldach kann auch erst später an die Stelle eines Walmdaches oder eines Daches mit bloßem Vordergiebel getreten sein. Jedenfalls begünstigte der gleiche Dachabschluß vorn und hinten eine gleiche Bildung auch des übrigen Tempels auf beiden Schmalseiten. Vermutlich verbreiteten die Korinther auch das schräge Dach aus gebrannten Tonziegeln, das sich vortrefflich zum schrägen Giebelfelde fügt; Korinth besaß eine hochentwickelte Tonindustrie, und dort sollte auch etwa in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts der Töpfer Butades aus Sikyon gelebt haben, dem die Erfindung reliefgeschmückter Stirnziegel (Ektypa) und Akroterien zugeschrieben ward; vgl. Abb. 330. Auf alle Fälle hatte die Nordostecke des Peloponneses, wie an dem Aufschwung der Bildkünste, so auch an der Entwicklung des dorischen Tempelbaues einen hervorragenden Anteil.

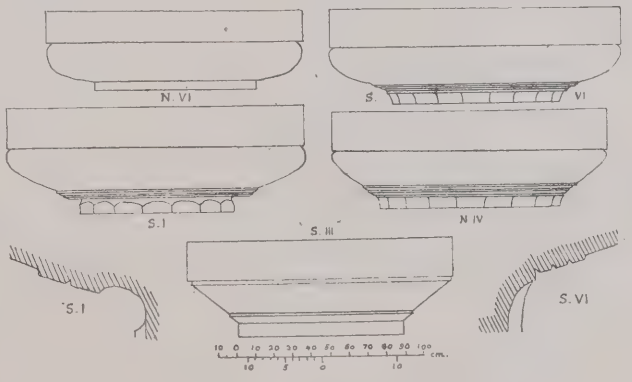


324. Das Heräon in Olympia

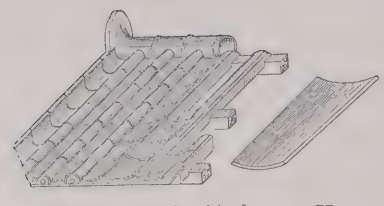


325. Säulen vom Heräon in Olympia

Die spärlichen Überbleibsel des erwähnten argivischen Heratempels unweit Mykene weisen auf einen langen Peripteros mit 6×14 dünnen, sehr weitgestellten Holzsäulen hin, die sicherlich auch ein hölzernes Gebälk trugen, und anscheinend auch auf ein hinten geschlossenes Megaron, eine Tempelform, die sonst im Westen (s. unten) gebräuchlicher war als im eigentlichen Griechenland. Wir dürfen darin wohl ein Überbleibsel der Megaronform der alten Paläste (Abb. 272) erkennen. Sonst bildet im Peloponnes ein Tempelhaus die Regel, in dem ein offener Opisthodom hinter der Cella dem Pronaos davor symmetrisch entspricht; schon in dem prähistorischen Troja war diese Anlage vorbereitet (Abb. 221, E).

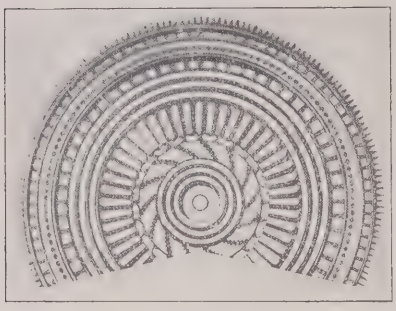


326. Kapitelle vom Heräon in Olympia

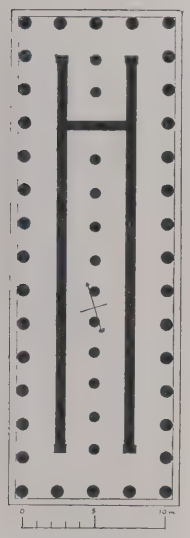


327. Tönernes Ziegeldach vom Heräon in Olympia. (Borrmann)

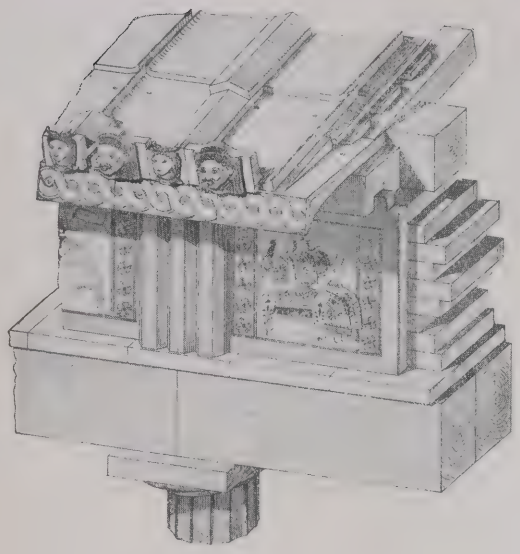
Dieser Grundriß tritt denn auch in dem zweiten der obengenannten Tempel auf, dem Heräon in Olympia (Abb. 324). Seine Aufdeckung unter dem Südabhange des Kronoshügels (Abb. 458, H) hat uns einen lehrreichen Einblick in die Anfänge der dorischen Bauweise eröffnet. Das Heräon, nur zweistufig, ist ein langgestreckter Peripteros von 6×16 Säulen. Die Cella war ursprünglich einschiffig, jedoch bildeten je vier vorspringende Strebepfeiler zwei Reihen von Seitennischen. Ein Steinsockel, mit Orthostaten verkleidet, und darüber eine Mauer von Lehmziegeln, an den Stirnseiten mit hölzernen Bohlen antenartig gefestigt, erinnern noch an die alte troische Bauweise (Abb. 222). Die Säulen der Ringhalle waren hölzern, desgleichen das Gebälk. Im Laufe der Zeiten aber traten große Änderungen ein. Die Holzsäulen wurden allmählich durch Steinsäulen ersetzt, die zwar in der Verjüngung nach oben, den flachen Furchen, dem Echinoskapitelle alle bereits den regelmäßigen dorischen Typus (S. 145f.) tragen, aber in Maßen und Proportionen, Zahl der Furchen, Verjüngung und Entasis, Form des Kapitells und den technischen Eigentümlichkeiten die größten Verschiedenheiten aufweisen (Abb. 325. 326). Sichtlich hat diese Umformung des Holztempels in einen Steintempel sich langsam vollzogen, je nachdem durch fromme Stifter oder sonst die Mittel zu dieser Verschönerung einliefen. Noch im zweiten nachchristlichen Jahrhundert hatte sich im Opisthodom eine letzte Holzsäule erhalten, offenbar ebenso absichtlich als ehrwürdiger Rest konserviert, wie die Holzsäule vom benachbarten »Palast des Oinomaos«. Andrerseits reichen die altertümlichsten der Steinsäulen bis ins 6. Jahrhundert hinauf, wo also die Umwandlung bereits begann. Diese führte aber nicht etwa auch eine Umformung des Gebälkes herbei; da sich keine Spur eines steinernen Gebälkes gefunden hat, blieb dies ohne Zweifel immer hölzern. Es muß trotzdem bereits ein ausgebildetes Triglyphon besessen haben, da die Verengung der Eckjoche an den Fronten sich nur durch die Rücksicht auf die Stellung der Ecktriglyphe erklären läßt. Auch das Innere erfuhr eine Umbildung; die Strebepfeiler wurden entfernt und statt ihrer zwei Reihen steinerner Säulen angeordnet. So ward die Cella dreischiffig und erhielt damit die spätere normale Gestalt größerer Tempel; die Seitenschiffe bildeten allerdings, wie meistens in den älteren Tempeln, nur schmale Gänge. Vom tönernen Satteldache des Heräon haben sich noch ansehnliche Reste gefunden, flach gerundete Regenziegel und Deckziegel, sowohl an den Dachschrägen wie über der Firstpfette, etwa halbrund gewölbt (Abb. 327), vor allem die vordere Endigung dieser Firstziegel über dem Giebelfelde, ein gewaltiges kreisrundes Akroterion von $2^1/_4$ m Durchmesser, ein technisches Meisterwerk (Abb. 328). Es ist mit reichen Mustern in den Farben schwarz, rot, gelb bemalt, wie sie im 7. Jahrhundert in der korinthischen und verwandten Tonmalerei üblich sind; eben damals war dort Butades in der oben (S. 163) geschilderten Richtung tätig. Früher zweifelte man, ob dies schräge Tondach das ursprüngliche sei, oder ob es erst einer Erneuerung angehöre und an die Stelle eines älteren flachen (vgl. Abb. 223) oder Walmdaches getreten sei, wie die Sage von sehr früher Entstehung des Tempels zu empfehlen schien. Aber die später unter seinen Fundamenten gemachten Funde (protokorinthische Scherben und eine



328. Tönernes Firstakroterion vom Heräon in Olympia



329. Apollotempel in Thermos



Hölzerner Dachstuhl mit tönernem Dach und Traufgesims (Erneuerung des 6. Jahrh.)

Tönerne Metopen mit Holztriglyphen und Hintermauerung aus Lehmziegeln (7. Jahrh.)

Deckschicht aus Tonplatten

Holzepistyl auf Holzsäulen

330. Apollotempel in Thermos, Gebälk. (Kawerau)

gleichzeitige Bronzestatuette) schließen seine Entstehung vor dem 7. Jahrhundert aus, und der Bau muß eben der Zeit zugeschrieben werden, auf welche auch der Stil der Akroterien hinweist.

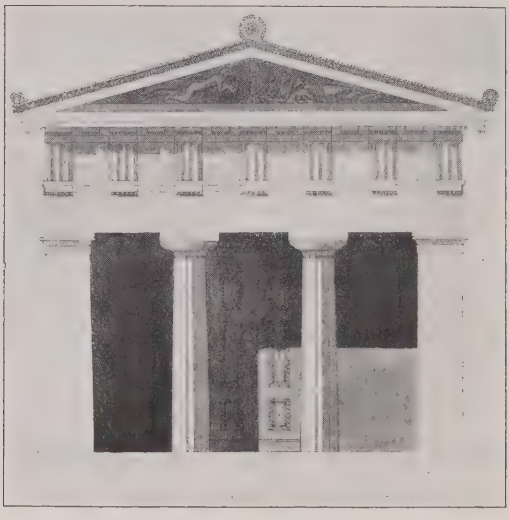
In sehr primitive Verhältnisse versetzt uns ebenfalls der Tempel Apollons in dem hochgelegenen ätolischen Hauptorte Thermos (Abb. 329f.). An ihm ist alles ungewöhnlich. Auch hier liegt ein als Ersatz eines noch primitiveren (S. 140) errichteter alter Holz- und Lehmbau des 7. Jahrhunderts vor, der Ausbesserungen (und Verschiebung?) nach der Mitte des 6. Jahrhunderts erfahren hatte, durch Philipp V. (218 v. Chr.) verwüstet und dann zwar in Stein, aber mit Bewahrung des alten Grundrisses wieder aufgebaut wurde. Der ursprüngliche Zustand läßt sich aus den erhaltenen Resten einigermaßen erschließen. Hölzerne Säulen trugen ein hölzernes Epistyl, das oben durch eine Abdeckplatte von Holz oder Ton geschützt war — dies der technische Ursprung des S. 146 erwähnten oberen Streifens am normalen Epistyl — und ein mit Lehmziegeln hintermauertes, wohl hölzernes Triglyphon mit tönernen Metopen, darüber das mehrfach erneuerte, mit Köpfen (Ektypa, S. 163) verzierte Dach aus Holz, Lehm, Ton (S. 147f.) trug. Die Metopen (Abb. 357), mit schwarzfigurigen Malereien des 7. Jahrhunderts verziert, teilweise später erneuert, weisen auf den korinthischen Kunstkreis hin. Der Grundriß des Tempels zeigt bei 15 Säulen auf den Langseiten nur fünf Säulen in der Front. Den drei mittleren Frontsäulen entsprechen die Langwände der zweischiffigen Cella und ihre mittlere Säulenreihe, die bei den bescheidenen Maßen des Tempels zur Stütze der Decke kaum nötig gewesen wäre. Sie macht sich aber so stark geltend, daß sie sogar den Opisthodom durchzieht und die Anlage eines geschlossenen Pronaos verhindert hat, da für eine Tür kein angemessener Platz vorhanden gewesen wäre.

Völlig durchgebildet erscheint der dorische Stil in dem Apollotempel in Korinth, der noch der Herrschaft der Kypseliden (bis 581) angehören wird. Es war wiederum ein langer Peripteros von 6 zu 15 Säulen, dessen überaus schwere Säulen, durchschnittlich $8^1/_2$ Halbmesser hoch, mit ihren bauchigen Kapitellen der Last des drückenden Gebälkes kaum gewachsen zu sein scheinen (Abb. 331). Das Tempelhaus bot die Besonderheit eines doppelten Saales, eines größeren dreischiffigen gegen Osten und eines kleineren gegen Westen, beide mit offener Vorhalle; wahrscheinlich diente der westliche Raum als Schatzhaus. Letzteres

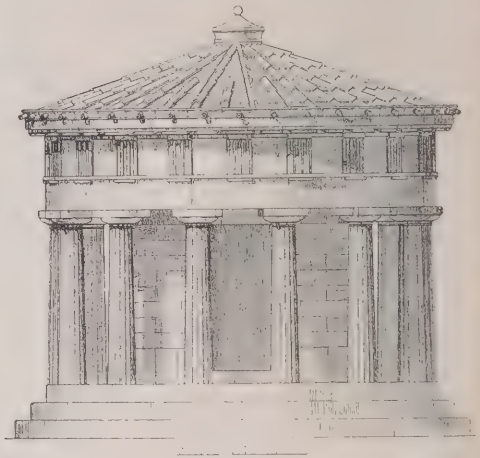
331. Apollotempel in Korinth

hat man auch für den etwas jüngeren Porostempel auf der Akropolis in Athen (»Hekatompedon«) angenommen (Abb. 332), doch ohne wirkliche Sicherheit, ja ohne sichere Kenntnis seines Grundrisses und seiner genauen Lage. Nur das läßt sich auf Grund der zerstreuten baulichen und bildlichen Reste mit Gewißheit sagen, daß es ein Antentempel war, also des Säulenumgangs entbehrte, sich aber durch seine Giebelreliefs (Abb. 375f.) und seine reichbemalten Marmorsimen auszeichnete. Unter den schrägen Giebelgeisen sind, ein ungewöhnlicher Schmuck, fliegende Vögel, darunter Adler und Störche gemalt, offenbar im Zusammenhang mit den Darstellungen des Giebelfeldes. Von der vermuteten Umwandlung dieses Tempels in einen Peripteros wird später die Rede sein.

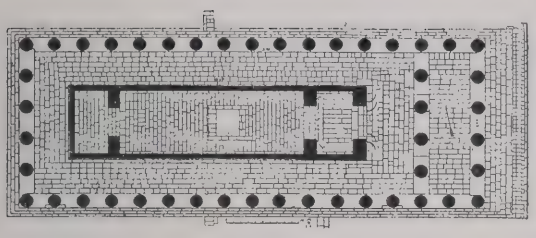
Von hohem Interesse sind zwei Rundbauten aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, die eine alte Grundrißform (S. 105) wieder aufnehmen. In Sparta erbaute der Samier Theodoros, der auch am heimischen Heräon (s. u.) tätig gewesen war, die runde Skias mit Zeltdach, ursprünglich für die in Sparta blühenden musikalischen Aufführungen bestimmt, später als Versammlungslokal benutzt; leider haben die Ausgrabungen für ihre ursprüngliche Anlage wenig ergeben. In Delphi hat sich eine solche Tholos aus den Fundamenten des späteren sikyonischen Schatzhauses wiedergewinnen lassen (Abb. 333); 13 ungewöhnlich schlanke (12 Halbmesser) und weitgestellte (2 Durchmesser), somit an die Verhältnisse des Holzbaues erinnernde Säulen umgaben die runde Cella, deren Enge (3,40 m im Durch-



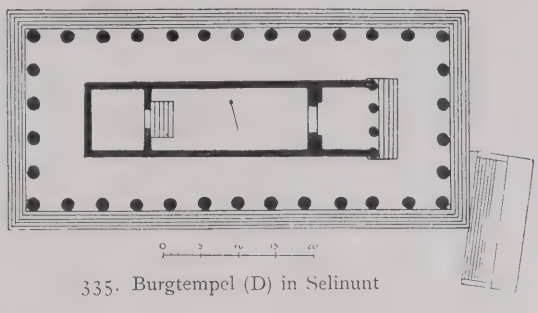
332. Porostempel von der Akropolis in Athen
(Nach Wiegand)



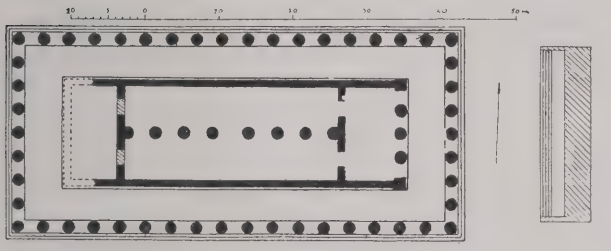
333. Rundbau in Delphi
(Pomtow)



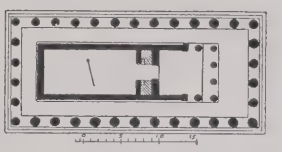
334. Mittlerer Burgtempel (C) in Selinunt



335. Burgtempel (D) in Selinunt



336. Die sog. Basilika in Pästum



337. Der sog. Cerestempel in Pästum

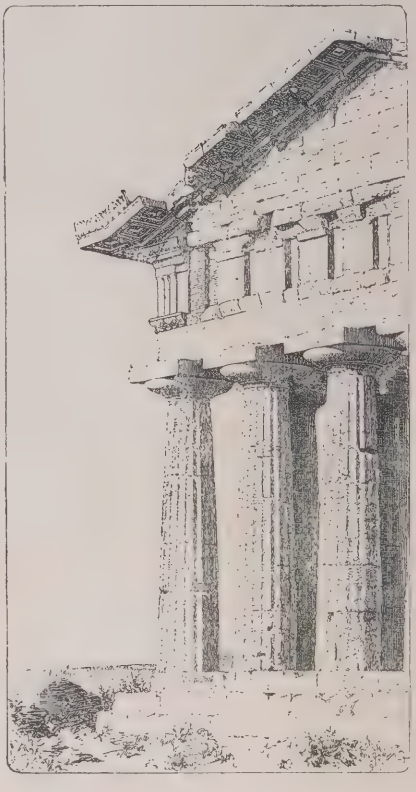
messer) größere Versammlungen ausschließt und die Vermutung begünstigt, daß sie den Staatsherd (Hestia) enthalten habe. Altertümlich mutet es an, daß die Triglyphen ohne bestimmte Beziehung zu den Säulen angeordnet waren und daß alle Tropfen fehlten (vgl. S. 146). Das Kapitell zeigt noch deutlicher als das von Tiryns (Abb. 303) den abgesonderten Blattkranz unter dem Echinos.

Die dorische Bauweise im Westen und Osten. Hat auch die dorische Ordnung im Peloponnes ihre Heimat, so haben sich doch einige der altertümlichsten Beispiele grade in den früh ausgesandten griechischen Ansiedelungen erhalten. So zeigt noch in sämtlichen älteren Tempeln Siziliens und Großgriechenlands, die wohl alle spätestens dem 6. Jahrhundert angehören, das Tempelhaus die in Griechenland seltene (S. 141) alte mykenische Form des Megaron mit einer Vorhalle, aber festem Abschluß hinten, niemals mit offenem Opisthodom. Oft tritt dafür ein Hintergemach (Adyton) ein, gegen die Cella geöffnet. Dieses war für das Götterbild, die Cella für einen Teil des Kultes und besonders zur Aufnahme von Weihgeschenken bestimmt (denn der große Altar für die Brandopfer stand immer außerhalb, vor der Front des Tempels); wo das Adyton fehlte, nahm die Cella auch das Götterbild auf. Wie sich dabei doch der Grundriß verschieden gestalten konnte, zeigen die beiden ältesten selinuntischen und die beiden ältesten Tempel von Poseidonia (Pästum). Der mittlere Burgtempel in Selinunt (C, Abb. 334), der etwa um 580 entstanden ist, hat ein dreiteiliges, auch vorn durch Türen geschlossenes Tempelhaus, was vielleicht durch die Rücksicht auf einen Geheimkult veranlaßt war. Dafür hat er vor diesem einen so großen freien Vorraum, daß eine besondere Querreihe von Säulen zum Tragen des Gebälkes erforderlich ward. Diese auch im Apollotempel zu Syrakus auf der Insel Ortygia (Abb. 341) und im dortigen Olympieion nachweisliche Anordnung verlieh anstatt des hier fehlenden offenen Pronaos der Front ein stattliches Aussehen. Der nur wenig jüngere selinuntische Tempel D (Abb. 335) entbehrt dieser Säulenstellung, hat dafür aber den offenen Pronaos mit einer Front von zwei Säulen und zwei Dreiviertelsäulen (statt der Anten) ausgestattet. Das Hintergemach ist erhöht und von der Cella aus durch eine Treppe zugänglich. Die schiefe Stellung des großen Altars zum Tempel ist wohl in lokalen Verhältnissen begründet. Ein dritter, etwas jüngerer Tempel in Selinunt,

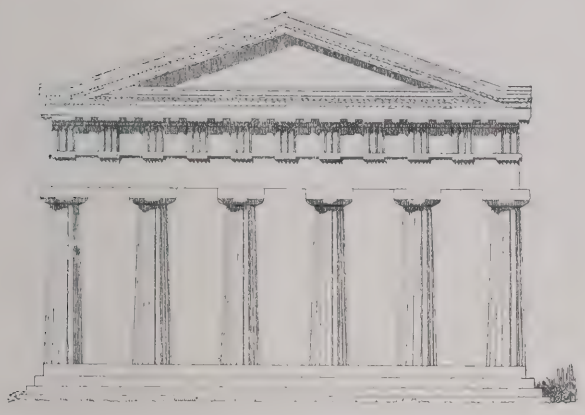
F, der erste, der auf der weiten östlichen Stadtfläche angelegt ward, weist die Besonderheit auf, daß alle Interkolumnien des Säulenumganges durch hohe Brüstungsmauern verschlossen waren, vermutlich wiederum aus besonderen Kultusgründen. Wieder anders der älteste Tempel in Poseidonia, die sogenannte Basilika, die durch ihren großen Altar als Tempel (Poseidons?) erwiesen wird (Abb. 336). Die ungerade Säulenzahl der Vorderseite (9×18 Säulen) ist ebenso bemerkenswert wie die dadurch veranlaßte Zweischiffigkeit der Cella, hinter der ein erhöhtes Adyton gelegen zu haben scheint. Zweischiffige Tempel aus älterer Zeit, die bis vor kurzem kaum bekannt waren, sind neuerdings häufiger zum Vorschein gekommen; wir sind ihnen schon in Thermos (Abb. 329) begegnet (vgl. auch S. 174 Neandria). Sie knüpfen an die zweischiffigen Säle der ägäischen Zeit (Abb. 273) an. Zunächst war es gewiß die Rücksicht auf die Decke, die zu dieser Stützenreihe führte; findet sie sich auch einmal bei kleineren Tempeln, wo solche Rücksicht wegfiel, so mag die Freude an reicherer Gestaltung des Raumes mitgewirkt haben: dreischiffige Cellen sind auf dieser älteren Stufe des Tempelbaues im Westen noch nicht üblich. Die Säulenstellung in der Mitte führt aber leicht zur ungraden Zahl der Frontsäulen (vgl. Abb. 329), die in alter Zeit so wenig anstößig war, daß sie sich auch bei Tempeln mit einfacher Cella findet, wie bei dem ältesten Tempel Pompejis. Wohl der jüngste Tempel dieser älteren Gruppe ist der sechssäulige sogenannte Cerestempel in Poseidonia (Abb. 337), an dem manche Einzelheiten bereits auf ionische Einflüsse hinweisen; seine Säulenzahl (6×13) entspricht dem späteren Kanon. Beachtenswert ist sowohl die freie Säulenstellung vor der Vorhalle wie die Treppenanlage neben der Cellatür.

Die Grundrisse aller dieser, wie überhaupt der älteren Tempel, sind sehr langgestreckt (beim syrakusischen Olympieion 6×17 Säulen), ihre Cellen meistens schmal, so daß der Säulenumgang eine erfreuliche Weite erhält, die äußerlich bereits an die Verhältnisse des späteren Pseudodipteros (Abb. 393) erinnert. Die Stufenzahl ist noch nicht geregelt; sie schwankt zwischen einer (Ortygia) und vier (Selinunt C), fünf (Pompeji) oder gar sechs Stufen

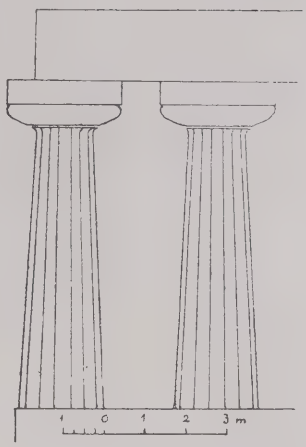
338. Kapitell vom sechssäuligen Tempel in Pästum



339. Sechssäuliger Tempel in Pästum



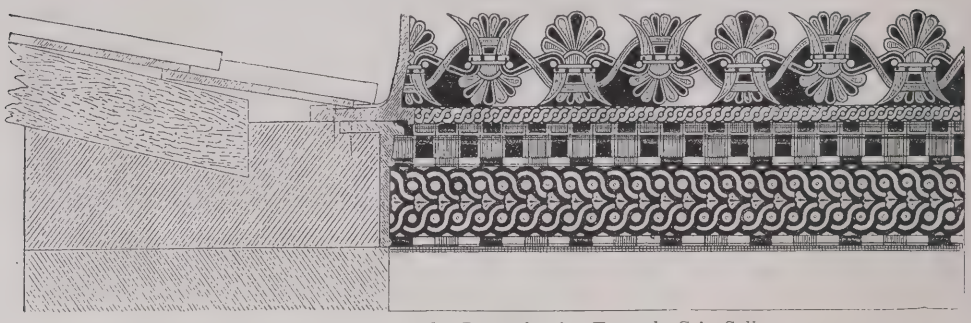
340. Der mittlere Burgtempel (C) in Selinunt



341. Vom Apollotempel auf Ortygia bei Syrakus

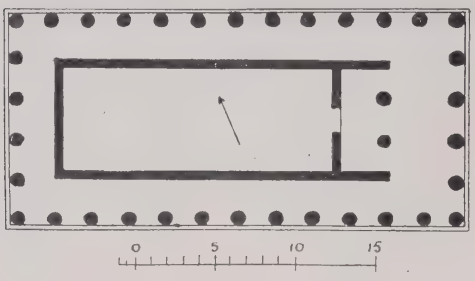
(Selinunt D). Der Grundriß des Tempelhauses steht noch nicht in fester Beziehung zur Anordnung der Säulen der Peristasis, die Gestaltung der Balkendecke muß dadurch noch etwas Regelloses gehabt haben. Ebenso ist die Weite der Interkolumnien noch nicht völlig ausgeglichen; auch ist noch nicht die später gewöhnliche engere Stellung der Ecksäulen (Kontraktion), die mit der Anordnung der Triglyphen zusammenhängt und durch den Schub des Daches empfohlen wird, üblich. Auf den schwerbelasteten Giebelseiten stehen dagegen die Säulen vielfach enger als an den Langseiten, während später gewöhnlich das Umgekehrte der Fall ist. Überall begegnen wir einem Schwanken, einem Tasten und Suchen, das dieser Periode den Namen der lax-archaischen eingetragen hat.

Ähnlich wie mit dem Grundriß ist es auch mit dem Aufriß. Hier machen sich gewisse Stammesunterschiede geltend. So bietet die achäische Kolonie Poseidonia (Pästum) einige Besonderheiten. An den Säulen ihrer beiden älteren Tempel ist außer übertrieben starker Verjüngung und Entasis eine Hohlkehle bemerkenswert, die sich unter dem bauchigen Echinos des Kapitells hinzieht und mit einem plastischen Kranz aufsteigender Blätter geschmückt ist (Abb. 338). Sie fand sich ähnlich z. B. in dem gleichfalls achäischen Tiryns (Abb. 303). Offenbar haben wir darin, wie schon oben (S. 145f.) bemerkt ward, eine Weiterbildung des alten mykenischen Kapitells (Abb. 242), das den Achäern aus ihrer Heimat geläufig war, nun aber den Formen des dorischen Stils angepaßt ward; ein ähnliches Kapitell ist an einem alten Tempel bei Tegea gefunden worden. An dem neunsäuligen Tempel in Pästum (Abb. 336) weist überdies die Ante statt des sonst üblichen dorischen Kapitells (Abb. 304) eine schwere Hohlkehle auf, wohl die ältere Form des Abschlusses (vgl. S. 145); oberhalb des Epistyls ist hier nichts erhalten. An dem sechssäuligen Tempel (Abb. 337—339) fehlen die Tropfen unter den Triglyphen und unter dem Geison (vgl. S. 167); mächtige Kymatien schließen das Gebälk oben ab; das horizontale Giebelgeison fehlt ganz; das Geison der Giebelschräge und der Langseiten ist an der Unterfläche mit Kassetten (Abb. 339) verziert. Alle diese Besonderheiten sind ausschließlich achäisch, während eine eigentümliche Knickung des oberen schrägen Giebelgeisons auch in Selinunt (Abb. 340) wiederkehrt. — Das chalkidische Kyme, das selbst keine ansehnlicheren baulichen Reste hinterlassen hat, dürfte, da es der Kulturmittelpunkt für Campanien war, einen Vertreter seines Stils in dem alten Tempel zu Pompeji haben, dessen erhaltene Reste allerdings nur den Grundriß mit Sicherheit kennen lehren. Er steht auf fünf Stufen und ist ungewöhnlich kurz (7×12 Säulen);

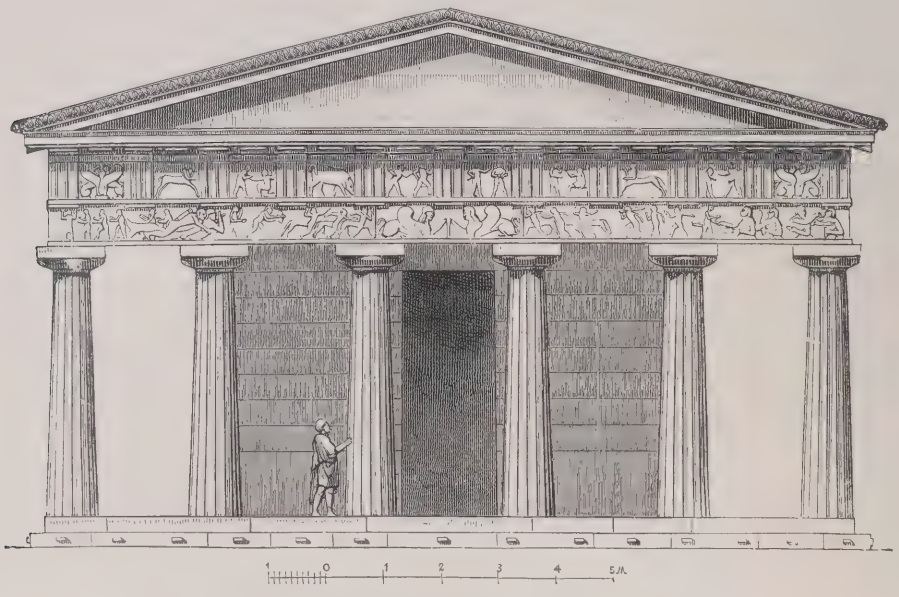


342. Geison und Sima von der Langseite des Tempels C in Selinunt

auffällig ist auch die überaus schmale Cella, die einen Pseudodipteros (Abb. 393) ergibt. Auch in den dorischen Kolonien fehlt es nicht an Besonderheiten. Am altertümlichsten muten uns die Reste des Apollotempels in Syrakus auf der Insel Ortygia an (Abb. 341); sie mögen noch in das 7. Jahrhundert gehören. Die überaus stark verjüngten Säulen mit bauchigen, weit ausladenden Kapitellen stehen so dicht beieinander, daß wohl hier wie bei dem oben (Abb. 333) besprochenen, etwas jüngeren delphischen Beispiel die Triglyphen ohne Rücksicht auf die Säulen verteilt oder wahrscheinlicher so angeordnet waren, daß nur je eine Triglyphe über jeder Säule stand und die Zwischenräume von länglichen Metopen (vgl. Abb. 371) eingenommen waren. Unter den erhaltenen selinuntischen Tempeln ist C (Abb. 334) der älteste. Von seinem eigentümlichen Giebel (Abb. 340), dessen Anordnung bei dem sechssäuligen Tempel in Pästum (Abb. 339) wiederkehrt, war die Rede. Ferner war bei C das



343. Tempel in Assos. (Clarke)



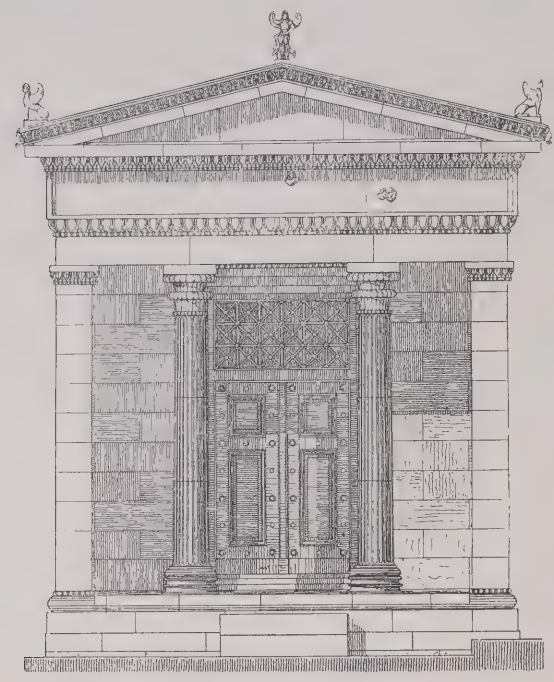
344. Tempel in Assos. (Clarke)

Geison mit bemalten Tonplatten verkleidet, die eine aus Palmettenmustern gebildete und behufs des Wasserablaufs durchbrochene Sima tragen (Abb. 342): eine Eigentümlichkeit, die vor allem in Großgriechenland und Sizilien mehrfach wiederkehrt (vgl. S. 162). Endlich ist C durch seine Metopenreliefs ausgezeichnet (Abb. 369), obschon er auch hierin nicht allein da sich in Selinunt ähnliche, etwas altertümlichere Reste eines verschwundenen Tempels den haben (Europa auf dem Stier). Zu dieser älteren Gruppe dorischer Tempel genoch die selinuntischen Tempel D und F (S. 167).

einigen Eigentümlichkeiten begegnet sich mit diesen Tempeln des Westens der einzige Tempel dorischen Stils in Kleinasien. An der Südküste der äolischen Landschaft esbos gegenüber, liegt steil über dem Meere die Stadt Assos. Ein Tempel (Abb. 343f.), dem Trachyt errichtet, verbindet das Megaron ohne Opisthodom mit einer der Norm entsprechenden Peristasis von 6 zu 13 Säulen. Die weite Stellung seiner jüngten Säulen erinnert an die Verhältnisse des Holzbaues, das Fehlen aller Tropfen achäischen Tempel des Westens (S. 169). An Skulpturenreichtum übertrifft er den ischen Tempel C, da er gegen alle Gewohnheit außer den Metopen s Epistyl mit Reliefs überzieht (Abb. 344, vgl. Abb. 372), was nur i dem viel späteren Nereidendenkmal von Xanthos (Abb. 566) wiederkehrt.

345. Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos (Murray)

Anfänge der ionischen Bauweise. Leider ist die ältere Geschichte des ionischen Stils noch nicht genügend bekannt. Drei kolossale Marmortempel, lauter Dipteroi, stellten einst die frühe Entwicklung des Stils dar: das Heräon in Samos, vielleicht noch im 7. Jahrhundert von Rhoikos begonnen, dann wahrscheinlich von Theodoros fortgesetzt und nach gewaltsamer Zerstörung durch die Perser in größerem Maßstabe neu gebaut; das Artemision in Ephesos, unter Beirat des Samiers Theodoros von dem kretischen Architekten Chersiphron und seinem Sohne Metagenes begonnen und gefördert, aber erst nach einer Bauzeit von 120 Jahren in der Zeit der Perserkriege vollendet, und im Jahre 356 durch die Narrheit des Herostratos verbrannt; das Didymäon des Apollon Philesios bei Milet, das schon 494 von Dareios zerstört ward. Die kolossalen Verhältnisse dieser Tempel, welche über die der gleichzeitigen dorischen Tempel weit hinausgehen, scheinen im Wetteifer mit den ägyptischen Monumentalbauten, die ja den Ioniern nicht unbekannt waren, gewählt worden zu sein. Wenn sie rings mit Säulen umgeben wurden, obschon das ionische Kapitell dafür seiner Natur nach nicht geeignet ist, so wird das Beispiel des dorischen Peripteros eingewirkt haben; der Peripteros verwandelte sich hier aber in einen Dipteros, um dem doppelten Kranze der schlankeren und weitgestellten Säulen ein ähnliches Gewicht zu verleihen, wie es der einfache Kranz der dorischen Säulen vermöge deren Dicke und Wucht von Natur besaß. Daher wird man diese Entwicklung des ionischen Tempelbaues für etwas jünger als die Anfänge des dorischen Peripteros halten müssen. Das Tempelhaus in Samos wies noch die alte mykenische Form des hinten geschlossenen Megaron auf, auch im Neubau des Didymäon (s. unten) war sie sicher vorhanden. Im Artemision glaubt man dagegen an beiden Schmalseiten Zugänge mit reichen Säulenstellungen annehmen zu müssen. Die Frontsäulen waren am Heräon und am Artemision nicht in gleichen Ab-



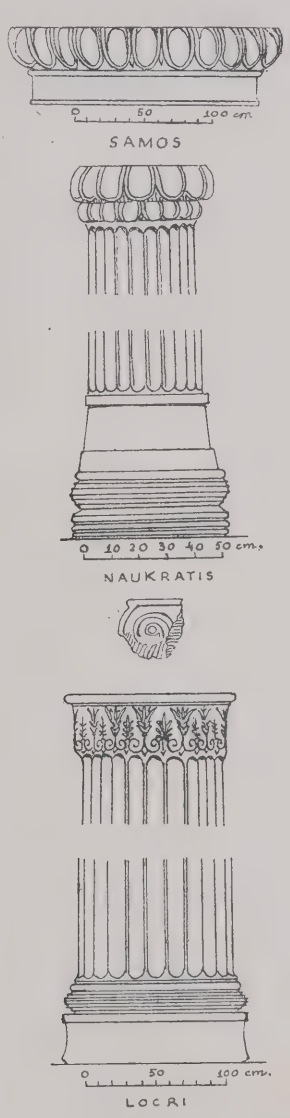
346. Schatzhaus von Massilia in Delphi. (Pomtow)

(Ergänzt Architrav und Kyma, Friesumrahmung, Hängeplatten, Akroterien, Torus der Säulen, Türe)

ständen angeordnet; bei ersterem besaß die rückwärtige Front 9, die vordere 8 Säulen. Da die Stellung der drei äußeren an jeder Ecke durch ihr Verhältnis zu der Peristasis und der Cella-Langwand bestimmt ist, müssen die vier mittleren Interkolumnien an der Rückseite drei größeren an der Vorderseite entsprechen. Auch am Artemision waren die mittleren Interkolumnien größer als die äußeren. Dieser Bau, dem an gleicher Stelle zwei kleinere Tempel und eine anscheinend tempellose Kultstätte vorausgegangen waren, bot wegen des sumpfigen Bodens große technische Schwierigkeiten, die man hier ebenso zu überwinden lernte wie die aus der kolossalen Größe der Marmorblöcke entstehenden. Ganz Asien nahm Teil am Bau; der Lyderkönig Kroisos schenkte einen großen Teil der Säulen, von denen sich noch einzelne Überbleibsel, mit Resten der Weihinschrift des Königs, erhalten haben. Diese (Abb. 312. 345) bieten die Eigenheit, daß der noch mit scharfkantigen Stegen besonders eng kannelierte Schaft an seinem unteren Ende mit figürlichen Reliefs, Nachklängen orientalischer Verkleidung mit Erzplatten, umgeben ist; der oben abschließende Blattüberfall ist ungemein kräftig und lebendig (vgl. Abb. 373). Neben diesen Riesentempeln stehen einige Marmorbauten kleinen Umfangs in Delphi, in der Form des Antentempels errichtet. Zwei davon, die Schatzhäuser von Massilia (Abb. 346; bisher meist als einer der Sühnetempel angesehen) und Klazomenai (?) zeigen Säulen mit einer Art Palmkapitell (Abb. 53. 504), das aber ganz in den Formen der altionischen architektonischen Ornamente (Eierstab) gehalten ist. Die beiden andern (Schatzhäuser von Knidos und Siphnos) verwenden statt der Säulen Frauengestalten (Karyatiden) und sind später noch genauer zu betrachten (Abb. 410f.). Ein wichtiges Beispiel altionischer Architektur hat Delphi dann noch in einer kolossalen Säule geliefert, welche oben eine Sphinx trug, ein Weihgeschenk der Naxier aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts (Abb. 347); Reste einer ähnlichen sind auch in Ägina gefunden. In beiden Fällen ist wieder am Schaft die ältere Kannelierung zu bemerken, 44 bzw. 36 schmale und flache Furchen, deren Kanten scharf aneinander stoßen, so daß die Säulen den persischen (Abb. 216) ähneln. Auch in Ephesos haben wir beim Artemision diese altertümliche Form (Abb. 312), diesmal mit 40 Furchen, die sich auch anderwärts (z. B. Naukratis, Abb. 348) nachweisen läßt. Als Basis zeigen die beiden Einzelsäulen in Delphi und Ägina noch die offenbar ursprüngliche hohe glatte Trommel, sonst ist die aus Torus und Trochilus gebildete, allerdings mit mannigfachem Wechsel gestaltete Basis üblich. Von dem Kapitell und seinem Blattkyma (Eierstab), über welches dann das mit Voluten verzierte Sattelholz gelegt wird, ist bereits gesprochen (S. 151f.). Die Kannelierung entwickelt sich durch Verminderung der Anzahl der Furchen zur späteren normalen Form hin. Der Tempel im unteritalischen Lokroi (Abb. 348) hat 24

wenn auch flache Furchen und zugleich schon die schmalen trennenden Stege. An der naxischen Säule und der vom Artemision reichen die Furchen, wie in Persepolis, bis unmittelbar an das Kapitell, in Lokroi schmückt dagegen den Hals der Säule ein Palmettenkranz, in Naukratis (wo die Volutenbildung vielleicht der äolischen Norm folgte) bildet ein kräftiger Astragal den Übergang zum überhängenden Blattkranz (vgl. Abb. 348 oben), der hier wie an der naxischen Säule in seiner Steifheit und seiner eckigen Blattform mehr an das dorische Kymation (Abb. 298) als an den Eierstab erinnert, der später an seine Stelle tritt. Er erscheint in Ephesos bereits deutlich, vollends in Samos in der späteren normalen Form. Altionische Kapitelle des 6. Jahrhunderts zeigen den »Kanal«, der die Voluten verbindet, bald als schmales gradliniges, leicht gehöhltes Band (Abb. 347), bald schon elastisch geschwungen (Abb. 311. 312), und an diese Form knüpft die weitere Entwicklung an. Vom Gebälk der großen kleinasiatischen Tempel hat sich nichts erhalten. Wahrscheinlich war ein Fries nicht vorhanden, der jedoch an den genannten Schatzhäusern (Abb. 346) in Delphi schon auftritt; statt dessen war am ephesischen Tempel in ganz singulärer Weise die Sima mit figürlichen Reliefkompositionen zwischen den als Wasserspeier dienenden Löwenköpfen geschmückt. Der im Westen und in Griechenland so früh sonst noch nicht verwendete Marmor, der in Kleinasien zuerst in der griechischen Baukunst auftritt, beförderte die feine Ausführung der zierlicheren

347. Kapitell und Sphinx von einer Säule der Naxier in Delphi



348. Bruchstücke altionischer Säulen

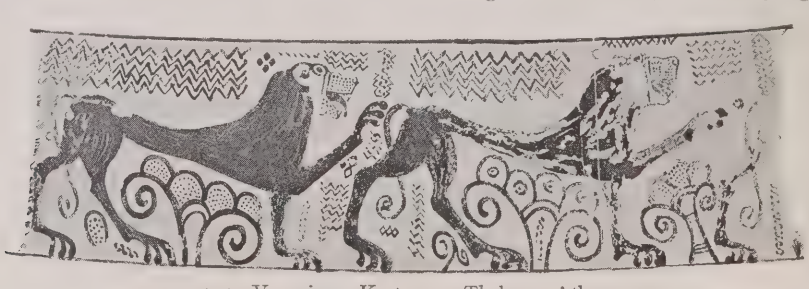
ionischen Bauglieder und die Herstellung der Ornamente in Relief, wo der dorische Stil sich mit gemalten Ornamenten begnügte. Wie weit man in der Verwendung des Marmors ging, zeigt die Erfindung des Naxiers Byzes, der zuerst aus dem einheimischen Material Dachziegel herstellte (etwa Anfang des 6. Jahrhunderts).

Als eine sehr alte Abart der ionischen Ordnung haben wir schon die sogenannte äolische Bauweise kennen gelernt (S. 151), deren bezeichnendstes Beispiel die troische Bergstadt Neandria in ihrem hochaltertümlichen Tempel (7. Jahrhundert) bietet. Das Tempelhaus ist, wie in Gággera (S. 162), als einfacher Langraum ohne Vorhalle und Opisthodom erbaut und durch eine mittlere Säulenstellung in zwei Schiffe geteilt. Zu diesen Säulen gehören verschiedenartig ausgestaltete Kapitelle, deren eines oben (Abb. 309) wiedergegeben ist. Als Basis des Säulenschaftes scheint auch hier eine sehr einfache Form, wohl die glatte, wenig vorspringende Trommel, gedient zu haben.

Die Entwicklung der Bildkünste. Von den bildenden Künsten im engeren Sinne geht die Malerei voran und entwickelt sich in Technik und Ausdruck, vor allem — wenigstens für uns erkennbar — in der Keramik und mit deren begrenzten Mitteln. In Komposition und Formensprache weist die Malerei überhaupt der Plastik den Weg, und da diese stets auf die Mitwirkung der Farbe angewiesen war, greift die Malerei stärker, als wir Modernen es gewöhnt sind, in die Plastik über, so daß beispielsweise zwischen bloßen Malereien und bemalten Flachreliefs kein grundsätzlicher, sondern nur ein Unterschied im Grade der Wirkung besteht. Wir würden dies Vorwalten der Malerei in der griechischen Kunst deutlicher erkennen, wären nicht die Überbleibsel malerischer Werke so spärlich.

In der Plastik muß man zwischen der Reliefbildnerei und der statuarischen Kunst unterscheiden. Ihre Entwicklung ist ganz verschieden. Die Reliefbildnerei steht der Malerei näher, so daß, wie bemerkt, ihre Grenzen sich leicht verwischen. Beide Künste entwickeln sich Hand in Hand, nur daß die Ausbildung des Reliefs durch die Schwierigkeit der Arbeit in Stein oder Metall etwas gehemmter ist. Auch die Reliefkunst geht, wie die Malerei, bereits in die ägäischen Zeiten zurück; auf ihre Anwendung im Kunsthandwerk weisen die homerischen Gedichte in ihren jüngeren Teilen oft hin, namentlich beim Waffenschmuck. Ist auch der vom Gott Hephaistos selbst gefertigte Schild des Achilleus mit seiner bilderreichen Darstellung des gesamten Menschenlebens ein bloßes Gebilde dichterischer Phantasie, so lehnt sich diese doch an Schöpfungen östlicher Kunst (Abb. 199) an, wie sie nach den häufigen Angaben des Epos die Phoiniker (S. 85) in den Bereich der Griechen brachten: Sidon und Kypros gelten als Herkunftsorte kunstreicher Metallgeräte. Übrigens stehen Relief wie Malerei in dieser Periode noch ganz vorzugsweise im Dienste dekorativer Kunst.

Anders die Statuen. So häufig sie in Ägypten, auch in Babylonien, begegnen, so selten sind sie in der assyrischen, fast unbekannt in der ägäischen Kunst; nur die jüngsten Teile



349. Von einem Krater aus Theben. Athen

350. Apollon und Artemis. Von einer großen Vase aus Melos. Athen

der homerischen Gedichte erwähnen gelegentlich Statuen, zum Teil wiederum als märchenhafte Werke des Hephaistos. Hier liegt in gewissem Sinn eine Neuschöpfung der hellenischen Kunst vor, die daher auch am spätesten auftritt und sich am langsamsten entwickelt. Die griechische Kunst hob, sobald die selbständige nationale Bildung sich regte, damit an, daß sie die einfach natürlichen und allgemein menschlichen Züge klar in das Auge faßte und zunächst Gattungstypen schuf: nackte Männer, bekleidete Frauen, bald stehend, bald sitzend, in stets wiederkehrender Haltung, immer in strenger »Frontalität«, d. h. auf eine symmetrische Vorderansicht ohne seitliche Ausweichung berechnet. Erst allmählich verlieh sie den Gestalten immer feineres Leben und schärfere Persönlichkeit. So ward in geduldiger Arbeit das Verständnis der reinen Körperformen, der schönen plastischen Bewegungen erworben; nicht das Studium der Anatomie, sondern die lebendige Anschauung der gymnastischen Übungen, lehrte den menschlichen Leib kennen und die Gesetze seiner Tätigkeit begreifen. Daher stammt die unmittelbare, naiv scheinende Wahrheit der griechischen Werke. Endlich zogen die griechischen Bildhauer die feine Durchbildung und das langsame Ausgestalten einer mäßigen Zahl von Typen deren raschem Wechsel mit stetiger Vermehrung vor; sie änderten nicht willkürlich an dem überlieferten Typus, sondern begnügten sich mit seiner Vervollkommnung.

Früharchaische keramische Malerei. Da Wandmalereien aus der ältesten Zeit auf griechischem Gebiete vollständig fehlen (einen gewissen Ersatz bieten etruskische Malereien, s. Abschnitt C, 2), so haben wir es zunächst nur mit Malereien auf Ton, teils Platten, teils Gefäßen, zu tun. Der geometrische Stil, der in den ersten Jahrhunderten des Jahrtausends das europäische Festland beherrscht und auch nach den Inseln, ja nach Kleinasien übergegriffen hatte, lebte noch in zahlreichen Spielarten fort und erfuhr in wachsendem Maße Einflüsse vom Orient her. Attische und böotische Vasen zeigen beide Richtungen miteinander vermischt (Phalerongattung). Wilde und Fabeltiere des Orients, Löwen und Panther, Sphingen und Greifen verbinden sich mit jenen Mustern (Abb. 349). Eine ähnliche Mischung herrscht in einer Vasengruppe, die am charakteristischsten auf Melos auftritt. Das Bild einer großen bauchigen Vase von Melos (Abb. 350) zeigt Apollon leierspielend mit zwei Musen auf einem

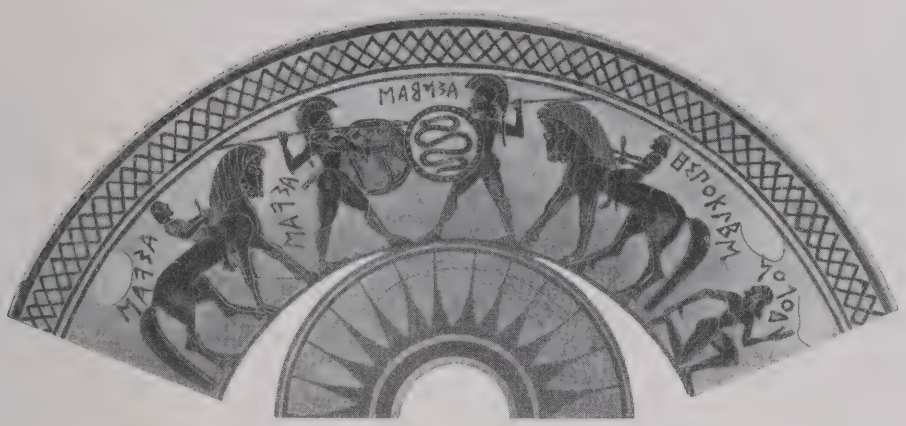
351. Protokorinthische Lekythos. Berlin

Wagen, der von vier nach orientalischer Weise beflügelten Rossen gezogen wird, während seine Schwester Artemis ihm mit einem Hirsch entgegentritt. Der obere Gänsefries verleugnet nicht seine Herkunft von den Tieren des geometrischen Stils, dem auch die Streuornamente des Grundes noch zum Teil angehören; dagegen sind die unter den Pferden aufsprießenden Pflanzen der orientalischen Palmette oder gar dem alten ägäischen Irismotiv (Abb. 250) entlehnt, und in der Zeichnung von Mensch und Tier spüren wir den Einfluß der gleichzeitigen kretischen Kunst.

Eine parallele Entwicklung weisen die Vasen der sog. protokorinthischen Gattung auf, die in mancherlei Abstufungen etwa vom 8. bis zum 7. Jahrhundert verfertigt wurden, eine sehr weite Verbreitung und auch mannigfache lokale Nachahmung fanden. Es sind meistens kleine Gefäße, oft mit lebhaften Farben, durch Sorgfalt und Zierlichkeit ausgezeichnet. Die Ornamentik wie die ganze Fabrikation geht zunächst von der geometrischen Weise aus, um schließlich bei dem aus dem Orient übernommenen Lotus- und Palmettenmuster anzulangen. Hasen von Hunden gejagt sind besonders beliebt; in den jüngsten und schönsten Exemplaren begegnen breit ausgeführte Schlachten, Löwenkämpfe, auch Mythen wie Herakles' Kentaurenkampf (Abb. 351) und das Parisurteil (Vase Chigi), alles scharf und zierlich geschildert und mit abwechslungsreichen, namentlich braunen und roten Tönen belebt. Die Heimat dieser Gattung steht noch nicht ganz fest, doch gewinnt die Zuteilung an Sikyon immer größere Wahrscheinlichkeit. Einmal nennt sich ein Maler Pyrros, aber auf einem nachgeahmten (wohl böotischen) Kännchen.

Als stilistische Fortbildung dieser Gattung darf die in der Handelsstadt Korinth gefertigte Art gelten, in welcher der vom Orient beeinflußte Stil seine besondere, allerdings nicht verfeinerte Ausprägung fand. Der Unsegen einer massenhaften Fabrikation zeigt sich gerade bei den kleineren Gefäßen hier recht deutlich. Die Technik der Gefäßmalereien knüpft auch hier an die geometrische Weise an, aber vervollkommnet sich. Von einem matt

352a, b. Das sog. Dodwellsche Gefäß.
Korinthische Vase älteren Stils. München. (Reichhold und Sieveking)

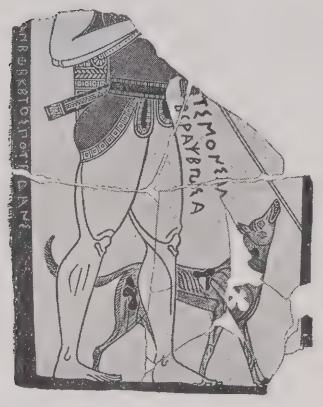


353. Zweikampf des Aias und Äneas. Korinthisches Vasenbild. Brüssel

glänzenden gelblichen Tongrunde heben sich zunächst auch hier nur die bräunlichen oder schwärzlichen Figuren ab, bis sie durch einen Zusatz von Rot, später von Weiß, zu bescheidener, sich allmählich immer steigernder Farbenwirkung gelangen. In noch höherem Maße wechselt der Inhalt des malerischen Schmuckes. Wir finden Pflanzenornamente in ganz erstarrten Formen, die gleich den Linearmustern des geometrischen Stils (Abb. 289ff.) den ganzen Grund überdecken. Rosetten und gewisse palmettenartige Pflanzen sind besonders beliebt; man hat sich dadurch an den »geblümten« Schmuck silberner Gefäße in den homerischen Gedichten erinnert gefühlt und ähnliche Pflanzenmuster für die aus dem Orient eingeführten orientalischen Teppiche vorausgesetzt, obwohl Homer jenes Beiwort gerade bei phoinikischen Arbeiten nie verwendet. Zu den Pflanzenmustern gesellen sich jene wilden Tiere, die das europäische Griechenland nicht kennt (Abb. 352), in ihrer Begleitung auch allerhand phantastische Tiere und Mischwesen, besonders Flügelgestalten, wie sie die asiatische Kunst von jeher liebte; alle in kräftiger Zeichnung mit durchblickender Kenntnis der Naturgestalt und mit strengem Stilgefühl dargestellt. Die übliche Kompositionsform ist, wie im geometrischen Stil, die der übereinander gereihten Streifen. Menschengestalten treten hinzu. Zunächst sind es Szenen allgemeinerer Art, wie die Jagd auf dem Deckel der sog. Dodwellvase (Abb. 352, b); bald aber entfaltet der griechische Mythenreichtum seinen Einfluß auf die Kunst, wenn auch zunächst noch in steifen Bildungen (Abb. 353). Inschriften treten gern erklärend hinzu; es nennt sich auch schon ein Maler, Chares. Gewisse, oft wiederkehrende Handlungen, Gelage, Jagd, Zweikampf usw., werden zu festen Typen gestaltet und

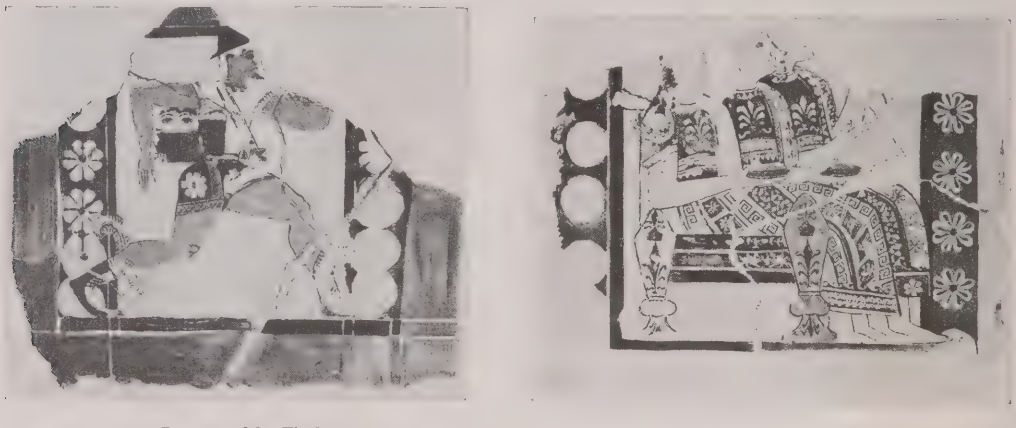
354. Amphiaros' Auszug gegen Theben. Korinthisches Vasenbild jüngeren Stils. Berlin

355. Bergwerk.
Korinthischer Pinax. Berlin



356 Jäger.
Korinthischer Pinax des Timonidas.
Berlin

durch beigesetzte Namen scheinbar individualisiert; das Ganze wirkt noch durchaus als bloße Dekoration. Ein allmählicher Fortschritt liegt aber klar vor Augen. Die jüngere korinthische Tonmalerei (6. Jahrhundert), die sich durch ihren roten Ton, angeblich eine Erfindung des Butades (S. 163, 164), auszeichnet, verzichtet auf die bloßen Füllornamente, strebt nach größerem Farbenreichtum und entwickelt vor allem eine deutlichere, ausführlichere, wirklich individualisierende Erzählungsweise (Abb. 354), die offenbar etwas von ionischen Einflüssen spüren läßt: war doch Korinths Bevölkerung stark mit ionischen Elementen durchsetzt, und Chalkis lag nicht fern. Dabei öffnet sich der Blick für die umgebende Wirklichkeit. Dies liegt namentlich in einer großen Menge von Tontafeln vor Augen, die aus einem korinthischen Heiligtume Poseidons stammen (Berlin). Außer dem Gott selbst und seiner Gemahlin Amphitrite, zu Fuß oder zu Wagen, ersteren auch reitend, mitunter auf Seetieren, schildern sie bald Szenen aus dem Bergbau (Abb. 355) und dem Metallguß, aus der Tonfabrikation, diesem Hauptzweige korinthischen Handwerks (S. 163), bald Genreszenen (Abb. 356), und zeigen, daß Technik und Stil auf Tongefäßen wie auf Tonplatten (Pinakes), der ältesten Art selbständiger Malerei, die gleichen sind. Auch die Namen von Malern mehren sich: Timonidas (Abb. 356) und Milonidas. Korinths Bedeutung für die Entwicklung der Malerei überhaupt spricht sich in einer Stufenfolge korinthischer Maler aus, deren allmähliche Fortschritte, von den ersten Anfängen an, die antike Kunstgeschichte zu berichten wußte: Kleanthes, Aridikes (daneben Telephanes von Sikyon), Ekphantos; sie nehmen etwa das 7. Jahrhundert ein. Wir dürfen uns wohl die jüngste Stufe dieser etwas theoretisch überlieferten Entwicklung durch die bemalten Tonplatten veranschaulichen, die am Apollotempel von Thermos (Abb. 329f.) als Metopen angebracht waren (Abb. 357). Sie umfassen mythische und alltägliche Darstellungen



a. Perseus auf der Flucht

b. Drei thronende Göttinnen (später übermalt)

357. Metopen vom Apollotempel in Thermos

in sorgfältiger Ausführung; Schwarz, Weiß, Rot (Kirschrot, Braunrot, Hellrot) auf gelblichweißem Tongrunde bilden auch hier die Farbenskala. Korinthischer und noch kretischer Einfluß ist offenbar. Die weite Wirkung Korinths zeigt sich nicht nur in der Verbreitung seiner keramischen Erzeugnisse in den Mittelmeerländern. In Etrurien wirkte die Malerei auf die dortige Kunst ein, wie noch erhaltene Tongemälde in Cäre (s. u. C, 2) bezeugen.

358. Kampf zwischen Hektor und Menelaos um die Leiche des Ephorbos (Ilias 17). Rhodischer Teller. Brit. Museum

Viel mannigfaltiger entwickelt sich der malerische Sinn bei den Ioniern, die bis zur Unterjochung ihrer blühenden Städte durch die Perser, um die Mitte des 6. Jahrhunderts, die führende Rolle spielen und den Charakter der Kunst an der ganzen kleinasiatischen Küste und auf den Inseln des ägäischen Meeres bestimmen, auch wo die Bevölkerung anderen Stammes war. Schon früh nimmt Milet mit seinen weitverbreiteten Kolonien die erste Stelle ein. Unter diesen ragt Naukratis im Nildelta hervor, insofern es die ägyptische Kunst den Griechen erschließt. Schon im 7. Jahrhundert den Milesiern geöffnet, ward Naukratis um 570 (unter Amasis) das Hauptemporium für Ionier, Dorier und das äolische Mytilene. Entsprechend den vielen selbständigen Städten, die sich zum Teil hoher Blüte erfreuten, bietet die ionische Malerei ein buntes Bild, dessen einzelne Züge mit Sicherheit auf ihre Ursprungsplätze zu verteilen, bisher nur in vereinzelten Fällen gelungen ist; aber die Paläographie der seltenen Inschriften, die nur hie und da gründlich untersuchten Fundstätten und die stilistische Analyse bieten wenigstens Hilfsmittel zur Unterscheidung verschiedener Gattungen. Sehr beliebt ist in Ionien der (in Korinth unbekannte) weiße Grund, auf dem teils in Umrissen, teils in Schattenrissen der figürliche Schmuck aufgetragen wird. In Korinth werden in der Regel Männer und Frauen durch schwarze und weiße Farbe unterschieden, aber diese, in der späteren attischen Keramik absolut herrschende Regel wird in der korinthischen Malerei öfter, wohl aus koloristischem Interesse, durchbrochen, so daß z. B. weiß gefärbte Krieger neben schwarz gemalten nicht unerhört sind. Die ionische Malerei stellt meist beide Geschlechter in gleicher Weiße dar (aber vgl. Abb. 360), oft mit bloßem Umriß auf dem weißen Grunde. Das Pflanzenornament ist lebendiger, die einzelnen Pflanzen (Granate, Efeu, Myrte) natürlicher gestaltet. Bei den Tieren sind die Beflügelung und die Vorliebe für Mischwesen orientalisches Erbstück; Bildungen wie die ionischen Silene dürften von dem ägyptischen Besa stammen. Übrigens sind die Tiere sowohl wie die Menschen lebendiger bewegt, in den Zügen ausdrucksvoller. So entwickeln die lebhaften Ionier ihr homerisches Erzählertalent in anschaulichen Schilderungen, die selbst wenn sie flüchtig ausgeführt sind, eine vollkommen deutliche Sprache reden und das Interesse des Betrachters zu fesseln wissen.

Um einige Beispiele vorzuführen, so hat eine Gattung die Ornamentfülle und Streifenkomposition, gelegentlich auch Tierstreifen, aus der älteren Weise bewahrt. Besonders beliebt sind Teller mit unterem ornamentalen Abschnitt des Bildrundes (Abb. 358). Obschon besonders zahlreich in Rhodos gefunden, dürfen sie doch nach ihrem Vorkommen im ganzen Gebiet des milesischen Einflusses mit Milet in Beziehung gebracht, wenn auch nicht aus-

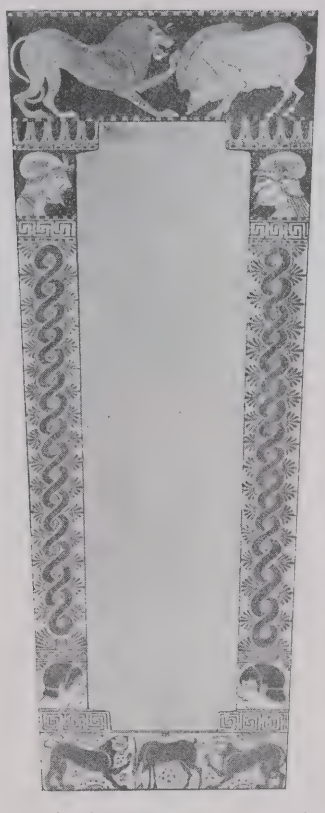
359. »Fikelluravasen«
(Altenburg und Athen)

360. Tonscherbe aus Daphnä.
Reitender Jüngling. Brit. Museum

schließlich für Milet in Anspruch genommen werden. Eine zweite Gattung, nach ihrem ersten rhodischen Fundort Fikellura-Vasen genannt, die man nach Samos verlegt, begnügt sich meist mit Ornamenten oder einfachen figürlichen Zutaten (Abb. 359). Eine dritte Art, in der man äolische Erzeugnisse (Phokäa? Kyme?) erblicken möchte, verbindet mit reichem ornamentalen Schmuck eine gewisse Buntheit, die sich bei den altertümlichen Vasen ionischer Kolonisten in Naukratis und dem benachbarten Daphnä (Defenneh) noch steigert (Abb. 360). Eine vierte Gattung weist mit Sicherheit auf Klazomenä, ihren einzigen Fundort, hin. Neben einzelnen Vasen sind es Tonsarkophage, vielfach von hoher Schönheit und Sorgfalt. Sind sie schon technisch als kunstvolle Tonfabrikate sehr bemerkenswert, so weisen die Malereien auf dem flachen oberen Rand eine ganze Entwicklung von altertümlicher Zeichnung (Abb. 361) bis zu schönem, strengen Stil auf (Abb. 362); an diesem letzteren zeigen sich sogar nebeneinander in den Tierfriesen unten die ältere Weise mit schwarzen Figuren auf Tongrund, oben die spätere mit hellen Figuren auf schwarzem Grunde (Abb. 429ff.) und in den unteren Köpfen die bei den Ioniern beliebte bloße Umrißzeichnung. Ein hervorstechender Zug ist die streng symmetrische Anordnung, die auch figürlichen Szenen den Charakter des Ornaments verleiht, oft auf Kosten der inhaltlichen Verständlichkeit. — Diesen Überresten ionischer Malerei auf Ton stehen nur sparsame literarische Überlieferungen zur Seite. Bularchos von Samos sollte schon im 7. Jahrhundert in einem berühmt gewordenen Bilde, eine Niederlage, welche die Einwohner Magnesias durch die Kimmerierhorden erlitten, geschildert haben, was, wenn die Überlieferung glaubwürdig wäre, das älteste griechische Geschichtsbild ergeben würde. Später malte Kalliphon von Samos den homerischen Kampf bei den Schiffen, ja mit einer Darstellung von Dareios' Übergang über den Bosporus (514) ward sogar das Gebiet zeitgenössischer Geschichte gestreift, wenn auch erst der Zweck dieses Bildes, als Weihgeschenk des Erbauers der Brücke, des Samiers Mandrokles, zu dienen, seine Entstehung verständlich macht.

Neben Korinth und die ionischen Städte tritt Athen und bewährt hier wie anderswo seine weltgeschichtliche Aufgabe, zwischen verschiedenen Richtungen zu vermitteln. Attika hatte schon an der Entwicklung des geometrischen Stils, dessen bedeutendste Leistung die »Dipylonvasen« (Abb. 290) bezeichnen, teilgenommen. Hieran knüpfen die sog. frühattischen Vasen an mit ihren, östlichen Einflüssen verdankten, Löwen und Pflanzengebilden (Abb. 349). Bald tritt auch hier die griechische Sagenwelt in den Vordergrund; eines der

361. Tonsarkophag älterer Art aus Klazomenä. Berlin



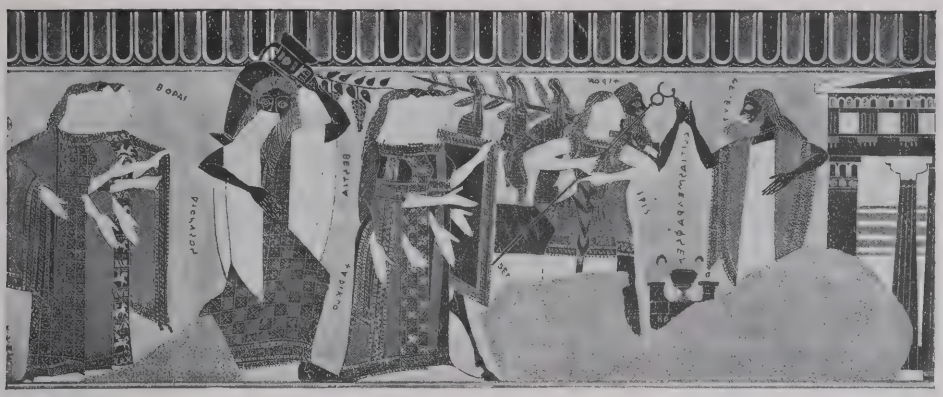
362. Tonsarkophag jüngerer Art aus Klazomenä. Berlin

stattlichsten Gefäße stellt am Halse Herakles' Bezwingung des Kentauren Nessos dar (Abb. 363), am Bauch den Tod der Medusa, beides nicht in Streifenform, ersteres sogar metopenartig eingerahmt: eine Neuerung, die bedeutsam ist, indem das Bild seinen bloß dekorativen Charakter verliert und größere Selbständigkeit gewinnt. Auf diese verzichten noch die streifenweise mit Tieren und füllenden Rosetten verzierten »Vurvávasen«. Neben Korinth, dessen Einfluß auf Attika allerdings nicht durch reiche Funde importierten Geschirrs bewiesen werden kann, legen Funde auf der athenischen Akropolis von nicht unbedeutender Einfuhr ionischer Tonwaren Zeugnis ab. Etwa in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, in der Solonischen Zeit, entwickelte sich in dem athenischen »Töpferviertel« (Kerameikos), das damals in Folge der Solonischen Gesetzgebung auch viele auswärtige Handwerker aufnahm, nun der altattische Stil, reicher als der frühattische, nicht so steif wie der korinthische, nicht so lebhaft wie

363. Herakles und Nessos. Altattische Vase. Athen

364. Der Krater des Klitias und Ergotimos (»Françoisvase«) aus Chiusi. Florenz

der ionische, von großer Genauigkeit und Sauberkeit der Ausführung. Das vollkommenste und schon sehr entwickelte Beispiel bietet die nach dem Entdecker benannte Françoisvase aus Chiusi, jetzt in Florenz, mit ihrem den ganzen großen Krater (0,66 m hoch) bedeckenden Reichtum mythischer Darstellungen (Abb. 364); sie ist aus der Fabrik des Töpfers Ergotimos hervorgegangen, von Klitias bemalt, das attische und malerische Seitenstück zu der Kypseloslade und dem amykläischen Thron (S. 183f.); wie jene behält sie die Streifenkomposition bei und schüttet eine Fülle, verschiedene Sagen anschaulich erzählender Bilder vor uns aus. Einen einheitlichen Gedanken darin zu finden ist schwer, denn wenn man auch eine Bevorzugung des Achill bemerken wollte — der den ganzen Bauch umziehende Hauptstreifen schildert in epischer Breite und Formelhaftigkeit den Zug der Götter zur Hochzeit des Peleus und der Thetis (Abb. 365), darunter ist Achills erste bedeutsamere Tat vor Troja, die Verfolgung des jungen Priamossohnes Troilos, dargestellt, darüber eine von Achills letzten Leistungen, die für seinen gefallenen Freund Patroklos gefeierten Leichenspiele — so stehen ganz andere Mythenkreise gleichwertig daneben, und die auf Achill bezüglichen bilden weder räumlich noch inhaltlich eine durchdachte Einheit. So nimmt z. B. der Götterzug wegen seiner dekorativen Brauchbarkeit einen ungebührlich großen Raum ein. Daß wir es eben mit einer aus dem Strome der Überlieferung geschöpften Leistung zu tun haben, beweisen die wenig älteren Reste einer Vase des Sophilos, deren Darstellung mit dem Hauptstreifen der Françoisvase auffällig übereinstimmt (Abb. 366), aber in ihrer Buntfarbigkeit korinthischen Einfluß zu verraten scheint. Mit einem großen Teil attischer Vasen hat die Françoisvase den Fundort in Italien, speziell Etrurien, gemein, während andere Erzeugnisse der gleichen Fabrik des Ergotimos sowohl im ägyptischen Naukratis wie im phrygischen Gordion zum Vorschein gekommen sind: Belege für den Beginn



Die Horen Dionysos Chariklo, Hestia, Demeter Iris Chiron Peleus Thetis' Haus

365. Anfang des Hochzeitszuges auf der Françoisvase

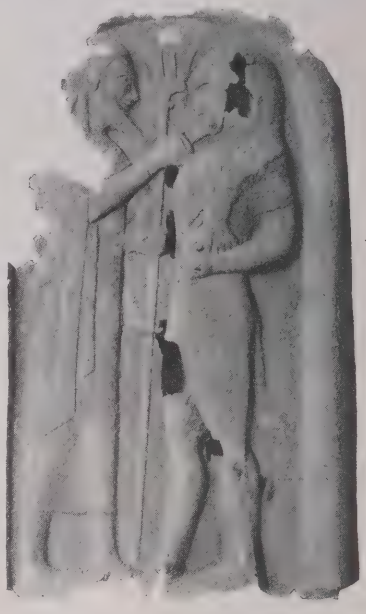
des ausgebreiteten Ausfuhrhandels, den das attische Töpferhandwerk während beinahe zweier Jahrhunderte, vorzugsweise nach dem Westen, betrieben hat.

Hochaltertümliche Reliefbildnerei. Wie in der Malerei, so gilt es auch in der verwandten Reliefkunst, vorhandene Formen für den neuen Inhalt, die reiche griechische Sagenwelt, umzugestalten, neue zu finden. Fügt der späte Homeride, der die Beschreibung des achilleischen Schildes erfand (S. 174), noch nichts von diesen Sagen in seine Schilderung ein, so mischen sich mythische Vorgänge mit Szenen des täglichen Lebens bereits in der hesiodischen Beschreibung des Heraklesschildes (7. Jahrhundert), der allem Anschein nach ein wirklicher Schild zu Grunde liegt, eine ionische (chalkidische) Nachahmung jener orientalischen Streifenkompositionen (Abb. 199), die wir aus Vasenbildern kennen. Im 6. Jahrhundert sind bereits größere Zusammenstellungen mythischer Szenen in allen Materialien, Erz, Holz, Stein, allerorten beliebt. Die aufquellende Sagenfülle tritt uns schon im Tempel der Athena Chalkioikos in Sparta entgegen, dessen Wände mit zahlreichen mythologischen Erzreliefs von der Hand des Gitiadas bekleidet waren: große Götterszenen wechselten mit den Heldentaten dorischer Heroen ab. Auf kretische Beispiele solcher erzverkleideter Bauten wurde oben S. 162 hingewiesen. Vergleichen dürfen wir auch eine jüngere getriebene Erzplatte aus Olympia (Abb. 367), vermutlich vom dreiseitigen Untersatz eines Kessels (Engytheke), die in vier Streifen übereinander Adler, Greifen, Herakles im Kentaurenkampf und die geflügelte Artemis als Bezwingerin wilder Tiere vorführt; während im zweiten und vierten Streifen orientalische Einflüsse sich geltend machen, sind der erste und der dritte griechischen Ursprungs, der dritte der Sage entlehnt. Besonders reich geschmückt war eine berühmte Lade aus Zedernholz in Olympia, die eine späte Legende mit der Kindheit des korinthischen Tyrannen Kypselos (regiert seit 657 v. Chr.) in Verbindung brachte, die aber nach verbreiteter, wenn auch nicht beweisbarer Annahme etwa um ein Jahrhundert jünger war. In Korinth entstanden, an die alte Technik hölzernen Hausrats mit eingelegtem Elfenbein anknüpfend, enthielt sie in fünf Streifen eine überaus große Anzahl mythischer (niemals homeri-

366. Hochzeitszug auf einer Vase des Sophilos. Athen

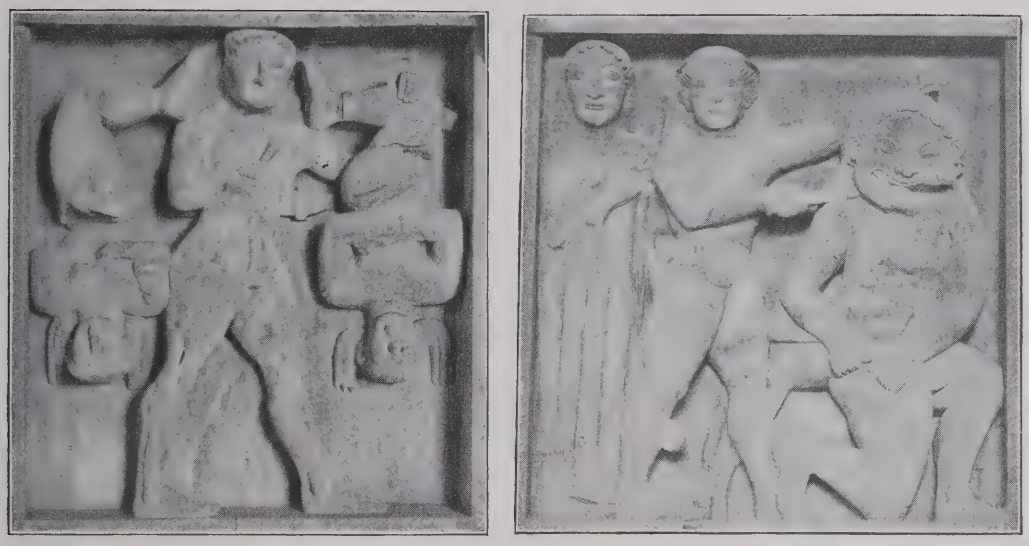
367. Getriebene Erzplatte. Olympia. Athen

scher) und allgemeiner Darstellungen, ähnlich wie die attische Françoisvase (Abb. 364). Ein kunstvoller Wechsel herrschte in der Komposition, insofern der oberste, der mittelste und der unterste Streifen größere friesartige Darstellungen enthielten, der zweite und der vierte dagegen in kleineren, vielleicht getrennten, Feldern Mythe an Mythe reihten, wie wir sie zum großen Teil noch ähnlich in Vasenbildern wiederfinden; z. B. entspricht das korinthische Vasenbild Abb. 354 fast Figur für Figur einer Szene der Kypseloslade, und die Reliefs einer ionisch beeinflußten spartanischen Marmorbasis wiederholen zwei auch auf der Lade benachbarte Szenen: wie Zeus Alkmene durch ein Halsband gewinnt und wie Menelaos Helena mit dem Schwerte bedroht, zwei deutliche Gegenstücke. Man sieht, wie der mannigfaltige Sagenschatz durch die vereinten Bemühungen der Maler und Bildhauer um 600 bereits sein festes künstlerisches Gepräge erhalten hatte, wobei, wie oben bemerkt, für die gleichen Vorgänge (Zweikämpfe, Begrüßungen, Festzüge, Schmäuse usw.) das gleiche Schema verwendet ward; man empfindet aber auch die Freude, mit der die Künstler eine möglichst große Fülle mythischer Szenen zur Schau stellten. Das letzte Beispiel dieser Werke, bei denen die ohne inhaltliche Beziehung aneinandergereihten Bilder nur der Dekoration dienen, den chalkidischen, dorischen, attischen Mustern ähnlich, bietet ein ostionisches Werk, der große Thron, den der aus Ionien berufene Bathykles aus Magnesia (um 550) für den als säulenartiger Erzkoloß gebildeten amykläischen Apollon unweit Sparta schuf und innen wie außen mit reichem Reliefschmuck aus Stein, auch mit krönenden Statuen auf der Rücklehne versah. Erhalten sind von diesem großen Werk leider nur wenige höchst eigenartige architektonische Reste. Die ionische Reliefkunst, welcher diese Werke entstammen, hat Vertreter auch in einer Anzahl, allerdings älterer, Erzreliefs, die auf etruskischem Boden gefunden und wohl auch dort gearbeitet sind, Verkleidungsstücke von Wagen und andern Geräten, teils mit figurenreichen Kampfszenen, teils mit kleineren Kompositionen (Abb. 368), durchweg von strenger Formgebung, zum Teil in lebhafter Erzählung.



368. Zeus und Herakles. Altionisches Erzrelief aus Perugia

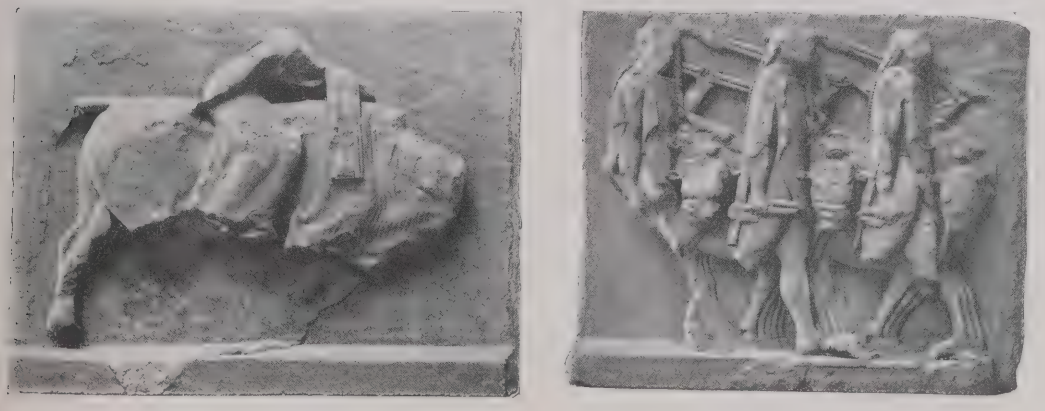
Eine andere Gelegenheit für die Bildhauer, Mythen, wenn auch nicht in so massenhafter Häufung, zu schildern, boten die Tempel, und zwar an den Stellen, die, konstruktiv bedeutungslos, sich eben dadurch für bildlichen Schmuck am besten eigneten: Metopen, Fries, Giebelfelder. An dem westlichsten Punkte der griechischen Welt, in Selinunt, haben sich Metopenreliefs von verschiedenen Tempeln erhalten; am berühmtesten sind die von dem



a. Herakles trägt die Kerkopen davon b. Perseus tötet die Medusa

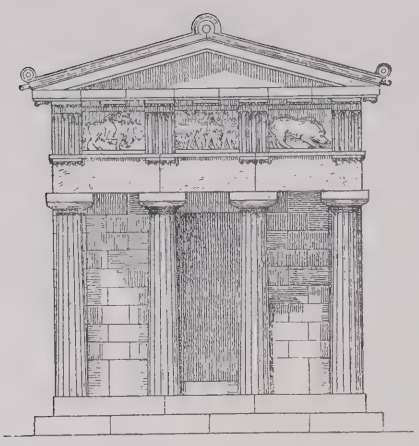
369. Metopen vom mittleren Burgtempel (C) in Selinunt. Kalkstein. Palermo

mittleren Burgtempel C (Abb. 340), die etwa dem ersten Viertel des 6. Jahrhunderts angehören (Abb. 369). Das eine Relief (a) stellt Herakles dar, wie er die diebischen Kerkopen an ein Tragholz gebunden wie Jagdbeute davonträgt; das andere schildert die Tötung der Medusa im Beisein Athenas und des (der Sage nach gleichzeitig mit Chrysaor aus dem Blute der Meduse entsprungenen) Pegasos. Die Figuren, kurz und schwerfällig, heben sich in hohem Relief fast statuenartig vom Grunde ab, sind aber trotzdem sehr flächig gehalten und wenig modelliert; nur spärliche Falten erscheinen; die Köpfe sind alle von vorne dargestellt. Profil- und Vorderansicht wechselt ähnlich wie in der ägyptischen Kunst (Abb. 64) bei den einzelnen Gliedern, um jeden Körperteil möglichst deutlich zur Anschauung zu bringen. Dorischer Kunst, etwa um die Mitte des 6. Jahrhunderts, gehören wohl auch die länglichen Metopen an (Abb. 370), die früher dem Schatzhause der Sikyonier, neuerdings dem der Syrakuser oder Megarer in Delphi zugeschrieben werden (Abb. 371); der Bau wird als viersäuliger Prostylos ergänzt, mit je einer einzigen Metope über dem Interkolumnium, also ähnlich wie der syrakusische Apollotempel (Abb. 341); verschiedene Mythen, dem engen Raume zum Teil



a. Europa wird von dem Stier entführt b. Die Dioskoren bringen erbeutete Rinder heim

370. Metopen von einem Schatzhause in Delphi. Mergelkalk



371. Schatzhaus in Delphi. (Pomtow)
(Ergänzt sind die Triglyphen, Giebel, Sima und Wände)

notdürftig angepaßt, erscheinen hier in einfachster Gestalt, aber in bedeutend besserer Durchbildung. Einst kam bei allen diesen Reliefs, wie überhaupt in der ganzen archaischen Kunst, die Bemalung hinzu, die der Skulptur erst die rechte Wirkung verlieh.

Während die Metope zu knapper Fassung des Bildes zwingt, läßt der Fries die Komposition sich streifenartig entfalten. In Ägypten dienten die Friese zum Wandschmuck; friesartiger Schmuck ist an den verschiedensten Werken der griechischen Kleinkunst ausgebildet worden, und in Kleinasien noch später (Nereidendenkmal, Gjölbaschi, Maussoleum) zum Schmuck glatter Wände gebraucht. Von derartigen Vorbildern ist der Bildfries an den Tempel verpflanzt worden. Und zwar ist es nicht der ionische Tempel, an dem wir den Relieffries zuerst finden (vgl. Abb. 346), sondern der dorische Tempel von Assos in der Troas (Abb. 344. 372), wo die Reliefs in ganz ungewöhnlicher Weise das Epistyl überziehen, das sonst als konstruktiv wichtiger Teil von Bildschmuck frei bleibt. Hier tritt der Fries im Verein mit Metopen auf, und zwar wiederum in einem Stil, der, an Bekleidung mit Erzblech erinnernd, vielleicht tatsächlich von einem Werk wie der Chalkioikos (oben S. 183) beeinflußt, die Umrisse stark betont, in den Flächen aber wenig Durchführung zeigt, wobei freilich das spröde Material, ein harter Trachyt, mitgewirkt haben wird; vermutlich war auch bei der Skulptur, wie in all solchen Fällen bei der Architektur, ein Stucküberzug angewendet und zweifellos auch auf die Mitwirkung der Farbe gerechnet. Die Reliefs offenbaren in dem fischleibigen Meergreis, in den Löwenbildern und Sphingen eine Abhängigkeit vom orientalischen Bilderkreis; zu bemerken ist auch hier die altertümliche Mischung rein dekorativer Tiergestalten mit mythischen und menschlichen Vorgängen (S. 177), vgl. z. B. das nur mit Mühe dem Raum angepaßte Gelage (Abb. 372). Die Tiere, namentlich die Rinder, sind lebensfrisch wiedergegeben. Eine besondere Aufgabe bot der Artemistempel in Ephesos (S. 171 f.). Seine Säulen, zum Teil von Kroisos (um 550) gestiftet

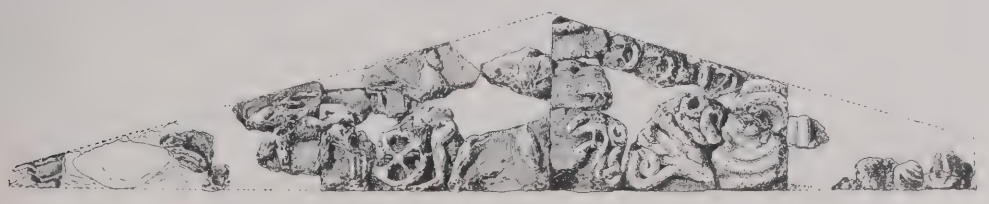
372. Gelage. Epistylrelief vom Tempel zu Assos. Trachyt. Louvre

(Abb. 312. 345), hatten auf der untersten Trommel einen Relieffries (Abb. 373), an dem der natürliche Faltenwurf und die sinnlich schwellende Frische der Gesichter auffallen, letztere eine echt ionische Eigentümlichkeit; an einem Frauenkopf zeigt sich eine fast malerische Art der Anschauung. Die Bekleidung der tragenden Säule mit Bildschmuck entspricht mehr orientalischer als griechischer Weise, mag aber auch von jener Erzbekleidung der Chalkioikos angeregt sein (S. 183). Ungewöhnlich ist der Schmuck der Sima mit figürlichen Reliefs.

373. Speira und Relieftrommel von einer Säule des Artemision in Ephesos. Brit. Museum

Auch von Giebelreliefs finden sich in dieser Frühzeit die ersten Beispiele. Das langgezogene Giebeldreieck mit seiner zu den spitzen Ecken hin abnehmenden Höhe bietet figürlicher Ausfüllung große Schwierigkeiten, die denn auch erst allmählich überwunden worden sind. Das tritt besonders deutlich zu Tage in einigen Giebelreliefs aus einheimischem Kalkstein (Poros), die auf der Akropolis von Athen gefunden worden sind; sie stammen z. T. aus der Solonischen Zeit. Ein fast vollständig erhaltenes Giebelfeld, durchaus zeichnerisch komponiert und im Typus mit Vasenbildern zusammenhängend (Abb. 374), schildert in kräftig gefärbtem, flachem Relief Herakles' Kampf gegen die Hydra, indem es die eine ganze Giebelhälfte den mächtigen Windungen des neunköpfigen, bunt gestreiften Ungetüms zuweist, dessen Schlangenschwanz geschickt die Giebelecke füllt. Auch die nicht unwesentlich jüngeren Giebelfelder des »Hekatompedon« (Abb. 332) verwendeten einen ähnlichen Kunstgriff. Während in dem einen Giebel, dessen Mittelgruppe unbekannt ist, zwei große Schlangen die Ecken füllten, war der andere Giebel (Abb. 375 a) links vom Tritonkampf, in der Mitte vielleicht von einer fliehenden Nereide, rechts von einem (zuschauenden?) dreileibigen, schlangenschwänzigen Ungeheuer (»Typhon«) eingenommen (Abb. 375 b), dem blaue Haare, grüne Augen, blau und rot gemusterte Schlangenleiber ein fast groteskes Aussehen verleihen (Abb. 376). Naive Farbenfreude, große technische Sauberkeit und anschauliche Erzählungsweise zeichnen diese Kompositionen aus. Die Körperbildung überrascht durch ihre frische, lebenswarme Auffassung. Von einem kleineren, etwas jüngeren Tempel (etwa Mitte des 6. Jahrhunderts) hat sich ein Stück der Giebelgruppe wieder zusammensetzen lassen, das Herakles' Einführung in den Olymp schildert (Abb. 377).

Dem Einflußgebiete der korinthischen Kunst gehört ein großes Giebelrelief an, das in Korfu (Kerkyra) ausgegraben wurde. Sein Schmuck besteht aus mehreren inhaltlich nicht zusammengehörigen Bildern. In der Mitte eine laufende Gorgone mit Pegasos und Chrysaor (vgl. S. 185), beiderseits davon liegende Löwen, dann rechts Zeus einen Giganten nieder-



374. Herakles und die Hydra. Giebelrelief aus Poros. Akropolis

375a. Herakles im Tritonkampf. Linke Hälfte des Giebels eines altertümlichen Porostempels. Akropolis

blitzend, links eine lang bekleidete, an einem Altar sitzende Gestalt, die flehend die Hand gegen einen sie bedrohenden Lanzenstoß erhebt, wohl Priamos.

Die Entwicklung der Statue. Auch an der Aufgabe der statuarischen Wiedergabe der menschlichen Gestalt haben etwa seit dem 7. Jahrhundert die verschiedenen Stämme gleichzeitig gearbeitet. Von zwei Seiten erhielten sie dabei entscheidenden Anstoß, von Ägypten und von Kreta aus. Der seit dem 7. Jahrhundert bestehende lebhafte Verkehr mit Ägypten legte es den Ioniern und ihren Genossen nahe, sich die dort geschauten Kunstwerke zum Muster zu nehmen. Dort erblickten sie die in strenger Frontalität (S. 22) dastehenden Statuen mit vortretendem linken Fuß, herabgestreckten Armen und geballten Fäusten, die ähnlich geschlossen komponierten Sitzbilder, die langen Statuenreihen, welche die Zugänge zu den Tempeln säumten. Spätere Tradition wollte daher einen so stehenden Apollon, den Theodoros und Telekles von Samos, einer Hauptkunststätte jener Zeit, aus Holz geschnitzt hatten, auf ägyptische Lehre zurückführen, und die damals in Samos entwickelte Kunst des Erzgusses geht sicher auf Ägypten zurück.

Die Figuren, welche den genannten Typus des stehenden nackten Jünglings wiedergeben, pflegt man mit dem Namen Apollon zu bezeichnen, der auch hie und da sicher zutrifft, doch sind es meistens Menschenbilder, besonders Bilder Verstorbener, auf ihrem Grabe errichtet und dort gefunden, später auch Siegerstatuen. Das ägyptische Grundmotiv wird beibehalten (nur daß die Statuen, entsprechend dem Brauch der Palästra, völlig nackt sind), aber seine Durchbildung wird in immer neuen Versuchen selbständig angegriffen; die einzelnen Statuen haben trotz aller Übereinstimmung in den Grundzügen ein individuelles Leben. Eine Erbschaft geometrischer Kunst ist die übermäßige Entwicklung der Beine gegenüber dem Oberkörper: ihre Bedeutung für die Bewegung machten sie im Erinnerungsbild des naiven Beobachters immer wieder besonders eindrucksvoll. Das starke Haar fällt in mehr oder weniger künstlicher Anordnung breit auf den Rücken herab. Das Gesicht hat anfänglich einen blöden

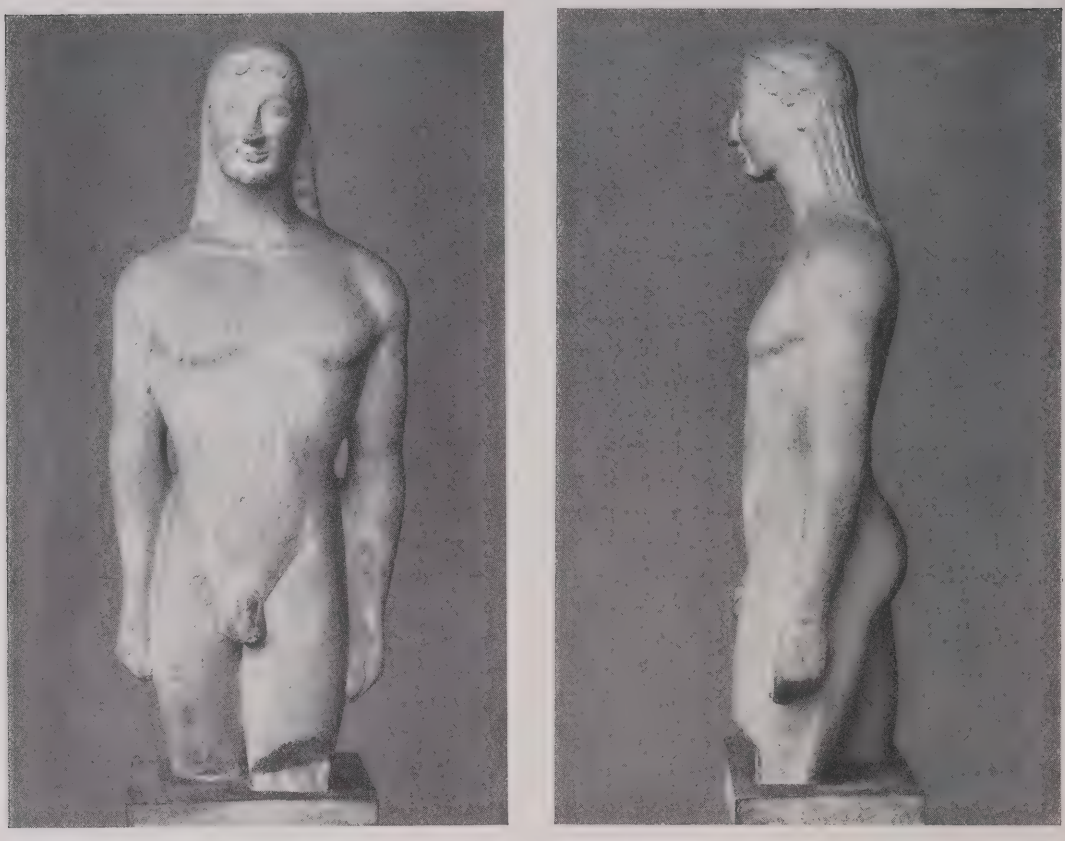
375b. Dreileibiger Dämon (»Typhon«). Rechte Hälfte des Giebels eines altertümlichen Porostempels. Akropolis

376. Oberkörper des dreileibigen Dämons (vgl. 375 b)

Ausdruck, der sich erst allmählich verliert; die großen hervorquellenden Augen, vielfach etwas schräg gestellt und auf Bemalung berechnet, beherrschen den Eindruck; oft wird durch ein leises Lächeln mit leicht emporgezogenen Mundwinkeln inneres Leben angedeutet. Am Körper erregen zuerst die Teile, in denen der Knochenbau am deutlichsten hervortritt, die Aufmerksamkeit der Künstler; erst allmählich gewinnen die weicheren Partien, Rumpf und Bauch, ihre richtigere Durchbildung. Die auf den Inseln gefundenen Exemplare sind zumeist

Zeus Athena Herakles Hermes

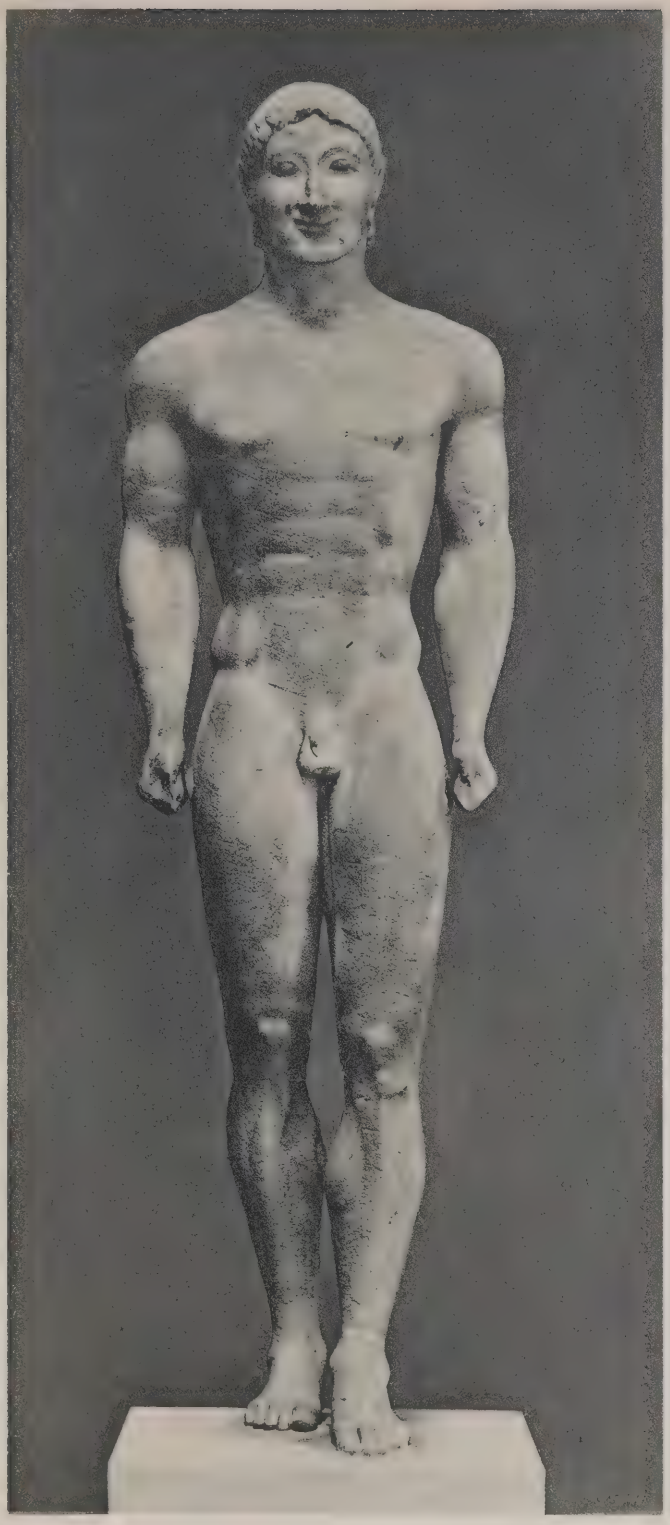
377. Einführung des Herakles in den Olymp. Giebel von der Akropolis. Poros



378. »Apollon« von Thera. Marmor. Athen.

schlank, ziemlich weich gerundet, mit stark abfallenden Schultern. Als Beispiel kann eine Grabstatue aus Thera dienen (Abb. 378). Auch die Marmorinsel Naxos, neben Samos ein hervorragender Platz der Kunstübung in dieser Frühzeit, ist in der Reihe vertreten; eine aus dem Apolloheiligtum auf dem Ptoïon stammende Figur von naxischem Marmor (Abb. 379) erinnert nicht nur durch ihre glatte, weiche, aber wenig eindringende Formung, sondern auch durch die unnatürliche konkave Umrißlinie des Oberkörpers besonders stark an die ägyptischen, und zwar saïtischen Vorbilder.

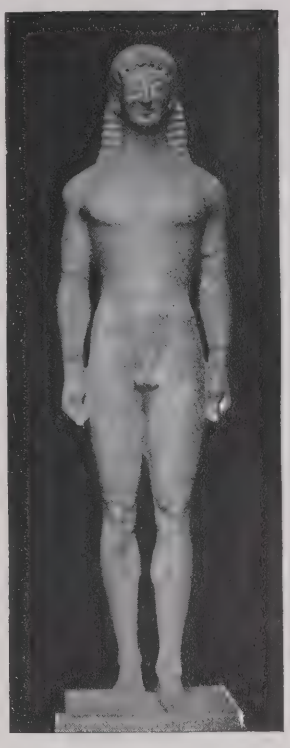
Stärker war die Anregung, welche von Kreta ausging. Die alte Minosinsel, einst für die ganze griechische Welt tonangebend, hatte auch seit der dorischen Besitzergreifung ihre künstlerische Bedeutung nicht eingebüßt. Einige hochaltertümliche kretische Bildwerke bezeugen die Ausübung einer statuarischen Plastik von besonderer Eigenart, ganz abweichend von der ionischen Weise. Etwas Eckiges, Kantiges, wie aus Holz Geschnitztes, ein strenger, fast verdrossener Ausdruck bezeichnet die Werke; die Statuen sind zunächst ziemlich platt, nur an den Kanten gerundet, und werden erst allmählich tiefer, betonen aber immer wieder die Vorderseite als die eigentliche Schauseite, während die Nebenseiten erst ganz allmählich durchgebildet werden. Diese kretisch-dorische Kunst übertrug sich nach dem Peloponnes. Wie kretische Baumeister mit dem Bau des ephesischen Artemistempels betraut wurden (S. 171), so traten auch hier kretische Bildhauer, Dipoinos und Skyllis, ein. Daß man sie, wie auch andere historische Künstler, mit dem mythischen Daidalos in Beziehung brachte,



MARMORSTATUE EINES JÜNGLINGS AUS ATTIKA, MÜNCHEN

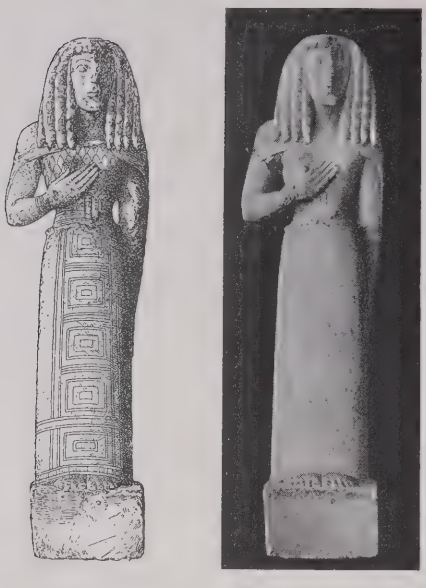
379. Apollon, Statue aus dem Ptoïon. Marmor. Athen

380. Kleobis (oder Biton), Statue des Polymedes von Argos. Marmor. Delphi



381. »Apollon« von Tenea. Marmor. München

darf uns nicht veranlassen, eine durch die erhaltenen Denkmäler so gut geschützte Überlieferung zu vernachlässigen. Darnach sind sie etwa im 7. Jahrhundert von Kreta nach Sikyon, einer Stätte alten Kunstbetriebes, übergesiedelt, wo es ihre Aufgabe war, die Tempel mit Götterbildern auszustatten, als deren Material Holz, aber auch Marmor genannt werden. Ihre Werke kannte das spätere Altertum noch in Sikyon und Umgegend (Argos, Tiryns, Kleonä), ja sogar in Ambrakia. Außer Apollon und Artemis, Herakles und Athena in Sikyon wird in Argos eine Gruppe der Dioskuren mit ihren Rossen, Frauen und Söhnen genannt, aus Ebenholz mit Elfenbeinzusätzen. Ohne Zweifel verwendeten auch sie jenen ägyptischen Typus des »Apollon«; eine ganze Anzahl von derartigen Marmorstatuen hat sich im Bereich ihrer Tätigkeit gefunden, in Tenea, Delphi, Böotien, Aktion. Allen diesen Statuen ist ein derberer, vierschrötigerer Bau, bei hochgezogenen Schultern, und ein strengerer Gesichtsausdruck eigen, als den ionischen Genossen des gleichen Typus; aber auch hier tritt das gleiche Bestreben hervor, durch Einzelbeobachtung den Bau des Körpers allmählich vollkommener wiederzugeben. Ein Musterbeispiel ist die delphische Statue (Abb. 380), von ungewöhnlicher Größe, im Kopf mit seinem flachen Schädel und in der eigentümlichen Anordnung des Haares auffällig an kretische Werke erinnernd, von festem, gedrungenem Körperbau. Die leicht gebogenen Arme, der Versuch, den Rippenrand durch eine eingekerbte Umrißlinie zu bezeichnen, verdienen Beachtung. Zu dieser Statue ist noch ein genau entsprechendes Gegenstück vorhanden, und wir können auf Grund der Inschriften diese beiden nicht nur für Werke des Polymedes von Argos, sondern auch für die Bilder erklären, durch welche die Argiver nach Herodots Bericht die Kindesliebe des Kleobis



382a, b. Weibliche Statue. Kalkstein. Früher in Auxerre; jetzt im Louvre

383. Artemis, von Nikandre geweiht. Aus Delos. Athen

384. Hera, von Cheramyes geweiht. Aus Samos. Louvre

und Biton in Delphi geehrt hatten. Die Tatsache, daß hier ein Argiver in einem dem kretischen verwandten Stile arbeitet, zwingt zu dem Schluß, daß die eingewanderten kretischen Künstler sicher nicht fortgeschrittener, vielleicht etwas altertümlicher waren als Polymedes. Ein jüngeres Stadium stellt die Grabstatue von Tenea bei Korinth dar (Abb. 381), die den schlanken Wuchs und die gesenkten Schultern der ionischen Statuen mit dem Straffen und Sehnigen der dorischen Weise verbindet und in der Frische des Auftretens, den individuellen Gesichtszügen, der Durchbildung der Knie und Schienbeine einen Künstler von besonderem Streben verrät.

An diesem einfachen Typus machte die griechische Plastik ihre erste Lehrzeit durch; hier hatten namentlich die Dorier Gelegenheit, ihr Ideal körperlicher Tüchtigkeit auszubilden. Die uns erhaltenen Beispiele sind meistens aus Marmor gearbeitet, aber schon vor Marmor und Kalkstein war Holz ein von Alters beliebtes Material für Statuen; z. B. waren fast alle ältesten Götterbilder hölzerne Schnitzbilder von mäßiger Größe (Xoana), ja noch die frühesten Siegerbilder in Olympia, nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, waren aus Holz. Ton war nur für kleinere Bilder beliebt, die in größeren Mengen hergestellt werden sollten. Etwas ganz Ungewöhnliches war der von den Kypseliden in Olympia gestiftete Zeuskoloß von gediegenem Golde; wie er gebildet war, wissen wir leider nicht.

Neben der nackten Männergestalt, ja vielleicht noch vor ihr, heischte auch die bekleidete Gestalt ihre Darstellung. Auch davon haben sich Beispiele kretischer Kunst erhalten, sitzende und stehende Frauen in faltenloser Gewandung und reicher Bemalung, von hartem Ausdruck, mit langen Zöpfen (Abb. 382); besonders reich mit Reliefs am Gewand und an der Basis geschmückt ist das in Priniás gefundene Sitzbild einer Göttin, etwa aus dem 7. Jahrhundert, das mit einem Gegenstück architektonisch verwendet war (oben S. 162). Die Nachwirkung dieses Zweiges der kretischen Kunst zeigt sich wiederum im Peloponnes (Sparta, Tegea). Auch ein Kolossalkopf der Hera von Mergelkalk, der in das olympische Heräon gehörte, darf hier erwähnt werden. Aber die Hauptaufgabe auf diesem Gebiete fiel ihren

385. Statue des Chares, Herrn von Teichiussa, von der »heiligen Straße« zum Didymäon bei Milet. Marmor. Brit. Museum

386. Statue des Rhombos (sog. Kalbträger), von hymettischem Marmor. Athen

Sitten gemäß den Ioniern zu. Vorzugsweise kam die weibliche Gestalt zu ihrem Rechte, obschon sie in der festen Umhüllung wenig von ihren besonderen Formen verriet. Die wie aus einem Balken gehauene Artemis, eine Weihegabe der Nikandre von Naxos an die delische Artemis (Abb. 383), steht der kretischen Statuette (Abb. 382) sehr nahe; auch sie kennt noch keinerlei Angabe von Falten, sondern nur Bemalung des glatten Gewandes. Dagegen bringt die gerundete Statue von Samos, die Cheramyes der dortigen Hera dargebracht hatte (Abb. 384), wenn auch in unlebendiger Andeutung, sowohl die steilen wie die schräglaufenden Falten zur Geltung; ein übereinstimmender Torso auf der athenischen Akropolis zeigt einen mit dem Apollon Abb. 379 nächst verwandten Kopf und beweist so die allgemeinere Verwendung dieser weiblichen Figuren im ionischen Kreise. Eine schon etwas lebendiger empfundene Faltengebung weist eine männliche Marmorstatue aus Samos auf, eine bedeutend reichere Gewandung das allerdings nur auf Münzbildern erhaltene verschleierte Schnitzbild der samischen Hera, das die heimische Tradition dem, mit dem idäischen Bergdämon mindestens namengleichen Skelmis, andere dem Ägineten Smilis zuschrieben; doch handelt es sich hier wahrscheinlich um eine Verhüllung des Holzbildes mit wirklichen Gewändern. Auch Sitzbilder fehlten nicht. Die vom Hafen Panormos zu dem berühmten Apollotempel (Didymäon) bei Milet (S. 171) führende Prozessionsstraße war, vielleicht nach ägyptischem Vorbilde, mit liegenden Löwen und sitzenden Statuen (Mitgliedern der herrschenden Familien, die sich im Abbilde dem Gotte weihten) geschmückt (Abb. 385). Die erhaltenen zehn Statuen stellen eine ganze Entwicklungsreihe dar. Im ganzen sind sie schwerfällig und entbehren aller Bewegung und Belebung, massig in den Verhältnissen und weichlich in der Wiedergabe der Einzelheiten, die älteren ohne Angabe von Falten; doch spricht bei einzelnen aus der feineren Fältelung des Untergewandes und dem Wurfe der Mäntel bereits ein feinerer Sinn, aus allen ein stolzes Bewußtsein für Würde. Die Bemalung, von der sich ornamentale Spuren erhalten

haben, trug hier wie überall viel zur Belebung bei. Ähnliche Sitzbilder Verstorbener stammen aus der Nekropole von Milet; ein schon in der feineren Art durchgeführtes Sitzbild des Aiakes, Vaters des Polykrates, aus Samos (gegen Mitte des 6. Jahrhunderts) liefert einen Anhalt der Datierung.

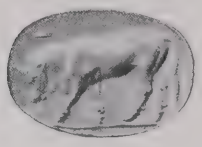
Auch Attika nahm an der Ausbildung der statuarischen Kunst teil. Eine Anzahl früher plastischer Werke, vom ausgehenden 7. Jahrhundert an, sind bereits genannt. Die bekannteste Statue dieser attischen Frühzeit, die, obschon aus Marmor gearbeitet, doch noch deutlich mit den Porosskulpturen (S. 188f.) zusammenhängt, ist der sogenannte Kalbträger (Abb. 386) das Bild des Stifters Rhombos, der ein Kalb seiner Herde auf den Schultern trägt, um sich selbst und das Tier der Stadtgöttin zu weihen. Sein volles, lebensfrohes Gesicht erinnert an ionische Köpfe, wie alle altattischen Werke atmet es jedoch ein mehr innerliches Leben. Die Statue ist aus grauem Marmor vom Hymettos gearbeitet, der indessen, für die Plastik wenig geeignet, bald vom weißen pentelischen Marmor verdrängt ward.

Erzguß. Als Erfinder des Erzgusses galten Rhoikos und Theodoros von Samos (um 600), zugleich als Baumeister berühmt (S. 171). Erzguß ward freilich in Ägypten, Assyrien, Phönikien längst geübt (S. 22. 55. 65f. 84f.); die »Erfindung« ist also, wie so häufig, vielmehr eine Übertragung auf griechisches Gebiet. Kleine gegossene Erzfiguren finden sich aber schon in den tiefsten Fundschichten Olympias. Das Neue wird also in der Anwendung des Erzgusses auf größere Statuen bestanden haben, d. h. in der Übernahme des in Ägypten bereits bekannten kunstvolleren Hohlgusses, mit Benutzung der Lötung, um einzelne Stücke zu verbinden. Proben dicken Hohlgusses haben sich erhalten. Den Alten galt eine rohe Statue der Nyx von Rhoikos in Ephesos als Beleg dafür; ebenso gab ein von Alyattes (gest. 560) nach Delphi gestifteter eiserner, mit Figürchen geschmückter Untersatz eines großen silbernen Mischgefäßes Anlaß, dem Verfertiger Glaukos von Chios die Erfindung der viel schwierigeren Eisenlötung (Hartlötung im Feuer) zuzuschreiben. Sonst hat das Eisen in der griechischen Kunst keine Rolle gespielt; der Erzguß fand erst gegen Ende des 6. Jahrhunderts im Peloponnes seine Vollendung. Die säulenartige Statue des amykläischen Apollon bei Sparta (S. 184) war gewiß noch aus Erzblechen zusammengenietet, eine Technik, die noch gegen Ende des 6. Jahrhunderts Klearchos aus Rhegion bei einer Zeusstatue für Sparta verwendete.

Toreutik, Glyptik und Münzprägung. Theodoros von Samos war auch als Goldschmied berühmt; ein silbernes Mischgefäß von ihm stand in Delphi, ein goldenes im Königspalast zu Susa, wo auch eine goldene Platane und ein goldener, traubenbeschwerter Weinstock als vielbewunderte Prunkstücke griechischer Arbeit prangten. Weiter genoß Theodoros Ruf als Steinschneider, eine Kunst, die auch sein Landsmann Mnesarchos, der Vater des Philosophen Pythagoras (geb. um 575), übte. Schon im alten Ägypten waren Siegelsteine in Käferform (Skarabäen) beliebt, in Mesopotamien wurde zu gleichem Zweck der Siegelzylinder mit vertieften Darstellungen ausgebildet (S. 55), beide Formen fanden über die Grenzen des Ursprungslandes Verbreitung. Die ägäische Kunst hat Siegel außer in Metall zuerst in weicherem Material, dann in Halbedelsteinen ausgezeichnet hergestellt (Abb. 287f.), in den sogenannten, vor allem auf Melos heimischen Inselsteinen hat sich diese Art von Gemmen bis ins 7. Jahrhundert fortentwickelt (Abb. 387). Theodoros war, wie es scheint, durch einen Skarabäus mit eingraviertem Viergespann, sowie durch den Ring des Polykrates berühmt. Die erstere Form war in Ionien überhaupt beliebt (Abb. 388), auf der flachen Unterseite wird das Bild eingraviert, die Oberseite zeigt die Käferform (vgl. Abb. unten C, 2), die dann später die natürlichen Einzelheiten aufgibt und nur die allgemeine Gestalt bewahrt

387. Herakles mit Triton. »Inselstein« aus Steatit. Brit. Museum

388. Jüngling mit Becher und Kanne. Skarabäus aus Carneol. Samml. Beugnot, dann Crosby



389. Stier. Skarabäoid aus Bergkristall. Brit. Museum

390. Reiher. Skarabäoid aus Chalcedon. Werk des Dexamenos von Chios. Petersburg

(Skarabäoid). Diese Kunst blühte weiter in jenen Gegenden (Abb. 389); einer ihrer trefflichsten späteren Vertreter, in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, war Dexamenos von Chios (Abb. 390). Der Glyptik nächstverwandt ist das Schneiden von Münzstempeln. Die Münzprägung, d. h. Gewährleistung des richtigen Gewichts durch einen staatlichen Stempel, stammt aus dem goldreichen Lydien (vor 652 unter Gyges), ward aber in den ionischen Städten zuerst kunstmäßig ausgebildet. Phokäa scheint vorangegangen zu sein; die übrigen Städte, von Klazomenä und Chios bis Samos und Milet, folgten, und bald breitete sich die Sitte über die ganze griechische Welt aus (Euböa, Ägina). In Gold, Weißgold (Elektron) und Silber ward geprägt, zuerst einseitig (die Rückseite zeigt anfänglich ein vertieftes Quadrat), dann auf beiden Seiten. Die Menge der Prägestätten steigerte die Mannigfaltigkeit der Gepräge. Auf religiöse Symbole und Wappenzeichen folgten allmählich Götterköpfe und andere Darstellungen (Abb. 391 f.); von rohen Anfängen vervollkommnete sich stufenweise der Stil. So begleiten die Münzbilder den ganzen Verlauf der griechischen Plastik als kleine, aber feine und charakteristische Erzeugnisse der verschiedenen Stilarten und gewinnen auch dadurch große Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst, daß sie häufig auf der Rückseite oder als Beiwerk Nachbildungen berühmter Statuen darbieten.

391. Silbermünze von Kalymna (?). 7. Jahrhundert

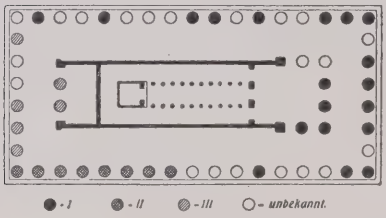
392. Herakles. Münze von Thasos. 5. Jahrhundert

6. Die peisistratische Zeit

Die bisher geschilderte Zeit des Tastens und Suchens läßt sich nach unten nicht fest begrenzen. In manchen Landschaften, in manchen Zweigen der Kunst kam die Entwicklung rascher, in anderen langsamer zu einem gewissen Ziel. Manche Entwicklungen reichen bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts, während andererseits schon im Anfang des Jahrhunderts Ereignisse eintraten, die auch für die Kunst von großer Bedeutung wurden. Um das Jahr 585 war in Korinth die glanzvolle Tyrannis der kunstliebenden Kypseliden zu Ende gegangen. Um 570 starb in Sikyon der mächtige und prachtliebende Tyrann Kleisthenes. Ebenso hatte Megara mit dem Verluste der Insel Salamis an Athen einen schweren Schlag erlitten, während Athen infolge von Solons weisen Maßregeln sich zu großer Blüte entwickelte, namentlich seine Industrie sich rasch hob. Ferner waren in den Jahren um 580 die pythischen, isthmischen,

nemeischen Spiele gestiftet, die olympischen gewannen neuen Aufschwung, und 566 folgte in Athen die Gründung der großen Panathenäen. Durch die mit allen diesen Festen verbundenen Wettspiele entwickelte sich die gymnastische Kunst zu höchster Vollendung.

Es folgte die Zeit der sog. jüngeren Tyrannis. 561 bemächtigte sich Peisistratos zum erstenmal der Herrschaft über Athen, die er und seine Söhne von 541 an dreißig segensreiche Jahre hindurch führten, so daß man wohl die ganze Zeit nach ihnen benennen darf; gleichzeitig hoben Tyrannen wie Lygdamis in Naxos, Polykrates in Samos das Ansehen und die Blüte dieser Inseln. Die kleinasiatischen Griechen dagegen spürten seit Kyros' Eroberung (545) immer stärker den Druck der Perserherrschaft und wanderten zum Teil nach Griechenland und dem Westen aus, ihre heimische Bildung ausbreitend. In gleichem Sinne wirkte die sich ständig steigernde Freizügigkeit der Künstler, deren Tätigkeit immer weniger an ihre Heimat gebunden blieb. Andrerseits wurden in Großgriechenland und Sizilien mehr und mehr die ionischen Kolonien von den dorischen überflügelt; mit Akragas (Agrigent) ward 581 von Gela aus die letzte große griechische Kolonie des Westens gegründet.



393. Apollotempel (G) in Selinunt. (Die Säulen sind je nach ihrer Kapitell-Form verschieden bezeichnet)

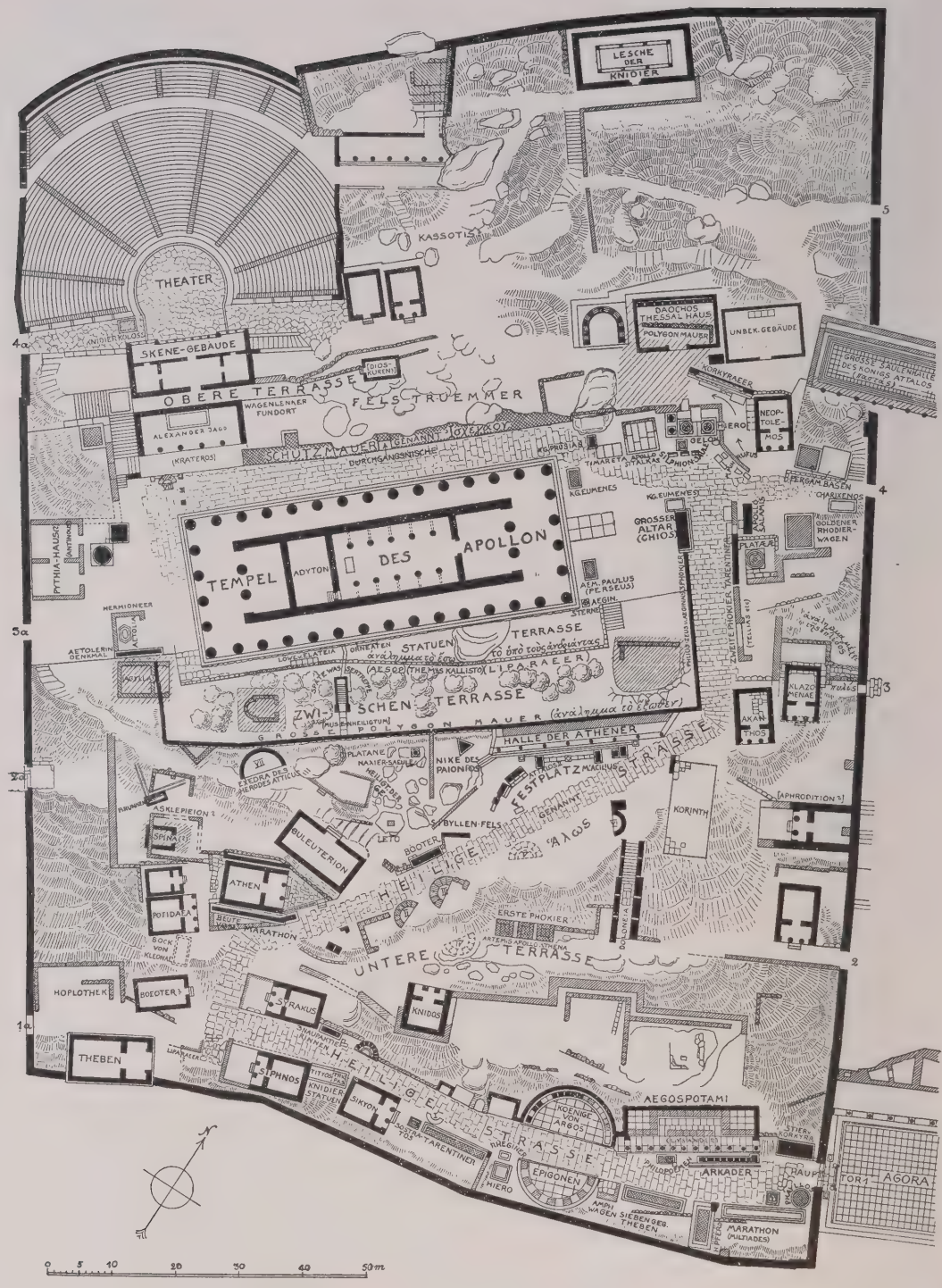
Baukunst. Der erneute Einfluß des Mutterlandes auf den Westen zeigt sich deutlich in dem jetzt begonnenen kolossalen Apollotempel (G) in Selinus ($50 \times 110^1/_3$ m), an dem über hundert Jahre gebaut worden ist (Abb. 393), eine Tatsache, die im Wandel der Kapitellform nachwirkt und das allmähliche Vorschreiten des Baues von der Nord- und Ostseite nach Südwesten erkennen läßt. Hier erscheint die Beziehung zwischen Tempelhaus und Säulenkranz klar durchgeführt, der Umgang aber genau zwei Interkolumnien breit, so daß ein Pseudodipteros entsteht; es ist der erste achtsäulige dorische Tempel. Ferner ist das hinten geschlossene Megaron aufgegeben und wie in Griechenland ein offener Opisthodom hinzugefügt, während der Pronaos durch eine zum Peripteron in enge Beziehung gesetzte Säulenhalle erweitert und dadurch der Eingang stattlicher gestaltet ist (vgl. Abb. 337). Die Cella ist hier — im Westen zuerst — dreischiffig angelegt, ungewöhnlicherweise so, daß alle drei Schiffe gleich breit sind und gesonderte Türen haben; das Adyton hat in Gestalt einer kapellenartigen Bildnische seinen Platz innerhalb der Cella, jedoch nicht an der Rückwand, erhalten. Endlich hat der Giebel seine normale, gradlinige Gestalt gewonnen. Auch der älteste Tempel von Akragas, der Heraklestempel, wird in diese Zeit gehören. Weiterbildungen der achäischen Weise in der Richtung auf den kanonischen Dorismus bieten Tempelreste in Metapont (Apollotempel oder Chiesa di Sansone und Tavole Paladine); sehr schön ist das bemalte Tongeison des ersteren Tempels mit Palmettenkranz und ausdrucksvollen Löwenköpfen als Wasserspeiern (Taf. V, 2), ein großer und bleibender Fortschritt gegenüber den älteren Lösungen dieses Problems (Abb. 342).

Athen entfaltete in der peisistratischen Zeit eine rege Bautätigkeit. Um 520 entstand auf der Akropolis der sechssäulige dorische Peripteros, der zwischen Erechtheion und Parthenon noch in seinen Fundamenten erhalten, sicher als Athenatempel anzusehen ist (Abb. 500, 34). Man pflegt ihn »Hekatompedon« zu nennen, aber ob ihm oder nicht vielmehr dem Bezirk dieser, einer Inschrift entlehnte, Name gebührt, ist noch zweifelhaft. Unbeweisbar ist die Theorie, daß auf den genannten Fundamenten ursprünglich der Abb. 332 wiedergegebene Porostempel gestanden habe, der dann durch einen Säulenkranz zum Peripteros von 6×12 Säulen

erweitert worden wäre; dies hätte einen eingreifenden Umbau des älteren Tempels mit gleichzeitiger Entfernung seiner Giebelfelder (Abb. 375f.), ja fast der ganzen Cella zur Folge haben müssen, und dessen Spuren sind gerade im Fundament nicht nachzuweisen. Bei dem jüngeren Bau bestanden Säulen und Gebälk des Säulenkranzes aus Poros, während parischer Marmor nur bei den Metopen und den reich bemalten Simen sowie den Statuen des Giebelfeldes (Abb. 425) eintrat. Wohl damals wurde die Burg auch mit einem stattlichen Propylon geschmückt. Am Ilissos wurde schon von Peisistratos ein großer Tempel des olympischen Zeus begonnen, der aber unvollendet blieb, und nicht weit davon entstand der kleine Dionysostempel im Zusammenhang mit den 534 gestifteten tragischen Wettkämpfen (Abb. 500, 44); in der Anlage glich er dem älteren Nemesistempel in Rhamnus (Abb. 295), dessen Polygonmauern und altertümliches Götterbild etwa auf diese Zeit weisen. In Eleusis, dessen mystischer Kult damals zu erhöhtem Ansehen gelangte, ward ein stattlicher Weihetempel von quadrater Gestalt mit einer Vorhalle gebaut (Abb. 532).

Der panhellenische Kult- und Festort Delphi (Abb. 394f.) gewann in dieser Periode die Grundlage seiner baulichen Ausstattung. Die »felsige Pytho« liegt unter den Steilwänden des Parnaß auf einem gegen Süden abschüssigen Felsboden, so daß jeder Baugrund erst durch Anlage von Terrassen gewonnen werden mußte. Den Mittelpunkt bildete der sagenumsponnene Apollotempel, an der alten Orakelstätte errichtet. Der Brand dieses angeblich von Trophonios und Agamedes erbauten Tempels, dem schon andere, zum Teil ganz märchenhafte vorhergegangen sein sollten, gab 548 den Anstoß zu einem Neubau. Gehört auch der noch in Resten erhaltene Tempel erst einem Wiederaufbau des 4. Jahrhunderts an, so hat dieser doch ohne Zweifel mit dem Fundament den Grundriß des früheren Baues bewahrt (vgl. Abb. 394, wo die Ergebnisse der jüngsten Untersuchungen am Tempel noch nicht berücksichtigt werden konnten). Die ungewöhnliche Länge (6×15 Säulen; vgl. S. 147) erklärt sich, wie bei anderen Tempeln, aus dem Einschub besonderer Räume, so in diesem Falle wohl aus der Anlage des Orakelraumes (Adyton) in der Cella. Die Bauzeit währte mehrere Jahrzehnte; die von den Peisistratiden aus Athen verbannten Alkmeoniden hatten entweder den ganzen Bau oder wenigstens seine Vollendung übernommen und führten ihn über ihre Verpflichtung hinaus stattlicher aus, indem sie dem Porostempel eine Marmorfassade gaben; von seinen Giebelgruppen wird später die Rede sein (Abb. 426). Schon vor der Zeit des Tempelbaues waren in Delphi mehrere Schatzhäuser und ein Rundbau (Abb. 333) entstanden, dazu die Säule der Naxier (Abb. 347); im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts kam das skulpturenreiche Schatzhaus der Siphnier (Abb. 410ff.) hinzu, das dem älteren der Knidier offenbar nacheiferte, sowie die den Massiliern und Klazomeniern zugeschriebenen (Abb. 346) ersten Denkmäler ionischen Stils in Hellas (vgl. S. 154).

Die Tyrannenzeit hat es sich auch angelegen sein lassen, Nutzbauten zu schaffen. In Megara hatte schon der Tyrann Theagenes (seit 640) ein großes Brunnenhaus errichten lassen, das wegen seines reichen Säulenschmuckes den Namen Hekatostylos (hundertsäulig) führte; wiedergefunden sind Teile der Brunnenstube mit achteckigen Pfeilern, wohl 30 an der Zahl; die äußere Gestaltung bleibt noch unbekannt. Aus Megara stammte auch der Techniker Eupalinos, der in Samos, wahrscheinlich für den Tyrannen Polykrates (gest. 522), einen über 1000 m langen Tunnel zur Wasserzuführung durch den Berg bohrte, und zwar (wie zwei Jahrhunderte früher in Jerusalem die Werkleute des Königs Hiskias) von beiden Enden zugleich aus. Samos besitzt auch, vermutlich aus derselben Zeit, großartige Stadtmauern; als Wunderwerk galten die dortigen Hafenanlagen mit einem mächtigen Damme, der 40 m tief und 400 m lang war. Im Wetteifer mit Polykrates faßten die Peisistratiden in



394. Plan von Delphi (Pomtow)

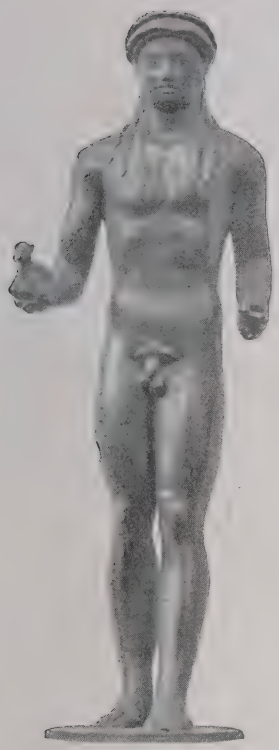
(Das Adyton des Tempels nahm nach den jüngsten Untersuchungen nicht die ganze Breite der Cella ein, und war an die südliche Langwand angebaut)

395. Ansicht des heiligen Bezirkes von Delphi. (Pomtow)

396. Die Enneakrunos. Attisches Vasenbild. Brit. Museum

Athen die Quelle Kallirroe in einem schönen Brunnenhause (Enneakrunos, »Neunröhrenbrunnen«), das hohen Ruf genoß; seine Reste mit großer unterirdischer Zuleitung sind am Ostfuße der Pnyxhöhen aufgedeckt worden. Die Popularität dieser Anlage erhellt aus nicht wenigen athenischen Vasenbildern der gleichen Zeit (Abb. 396).

Dorische Kunst. Im Vordergrunde steht die Ausbildung der Statue. Auf zwei Wegen läßt sich die Arbeit an dieser vornehmsten Aufgabe der griechischen Kunst verfolgen, auf dorischem und auf ionischem Gebiet. Zur Heimstätte einer dorischen Plastik ward mehr und mehr der Peloponnes; die erste Anregung war von den kretischen Meistern Dipoinos und Skyllis ausgegangen (S. 190). Ihre Bedeutung zeigt sich nicht am wenigsten in der Zahl peloponnesischer Künstler, die als ihre Schüler bezeichnet werden. Am deutlichsten erkennen wir sie als Fortbildner und Vervollkommner des sogenannten Apollotypus (Abb. 378ff.), dessen Darstellung immer weiter durchgebildet, dessen Motiv selbst belebter ward: die Unterarme wurden vom Körper gelöst und vorgestreckt, so daß sie nun zur Aufnahme von Attributen befähigt wurden; so gaben Tektaios und Angelion, Schüler der Genannten von unbekannter Herkunft, dem delischen Apollon einen Bogen in die eine, eine Musengruppe (»Chariten«) auf die andere Hand; es war ein Holzbild mit Zutaten von Gold, ähnlich wie der von Cheirisophos, wiederum einem Kreter, für Tegea gearbeitete vergoldete Apollon. Das Holz erleichterte den Ansatz gelöster Teile, der im Stein mehr Schwierigkeiten bot. Der gleiche Typus erscheint noch später in dem Apollon Philesios mit Bogen und Hirschkuh im Didymäon bei Milet, einem Werke des Sikyoniers Kanachos (Abb. 397), allerdings bereits aus Erz (s. unten), während sein Gegenstück vom selben Meister aus Holz in Theben stand. Die Bildschnitzerei aus Holz ward besonders in dem lakedämonischen Zweige der Schule des Dipoinos und Skyllis weiter betrieben; zahlreiche kleinere Elfenbeinskulpturen aus dem Heiligtum der Artemis Orthia stehen wohl damit in Beziehung. Nach dem Vorbilde ihrer Lehrer schufen diese Bildschnitzer Gruppen (Herakles bei Atlas und den Hesperiden, Herakles und Acheloos), und zwar aus Zedernholz mit Zutaten von Gold. Ähnlich war die Kunstweise des Smilis aus Ägina (S. 193), dessen thronende Horen in Olympia neben einer Themis von Dorykleidas standen; in Ägina war die Bildschnitzerei von alters her im Schwange. Die Verwendung von Elfenbein und Gold zur Belebung dieser Holzstatuen war der Keim der später blühenden Goldelfenbeintechnik.



397. Apollon Philesios.
Erzstatuette. Brit. Museum

398. Relief mit heroisierten Toten aus Sparta.
Grauer Marmor. Berlin.

An die in Sparta geübte Holztechnik hat man, allerdings ohne zwingenden Grund, einige eigentümlich hart und kantig ausgeführte lakedämonische Grabreliefs von auffällig nachlässiger, untektonischer Form angeschlossen, welche die Abgeschiedenen als Verklärte darstellen (Abb. 398). Mann und Frau sitzen auf einem Thron, hinter dessen Lehne sich eine Schlange emporwindet, und halten Becher und Granatapfel in den Händen. Zwei kleiner gebildete Gestalten stehen vor ihnen und bringen ihnen einen Hahn, einen Granatapfel, eine Blume dar, lauter Gaben, welche man Verstorbenen zu widmen pflegte. Die Auffassung der Toten als unterirdisch (darauf zielt die Schlange) weiterlebender und wirkender Heroen war weit verbreitet. Ihre Darstellung auf dem Grabstein allerdings bildet einen scharfen Gegensatz gegen attische Sitte.

399. König Arkesilas als Silphionhändler.
»Kyrenäische« Schale. Paris

Eine ganz neue Seite spartanischer Kunst haben wir neuerdings kennen gelernt, seit die Entstehung der sogenannten kyrenäischen Vasen in Sparta durch dortige Funde festgestellt worden ist; Kyrene war eine Enkelkolonie Spartas. Es ist eine Gruppe von Gefäßen,

400. Herakles bestraft am Altare den ägyptischen König Busiris und seine Leute. Bild einer Hydria aus Cäre. Wien

meistens Schalen, mit weißem Grunde und mit Darstellungen, in denen auch das Silphion, ein Hauptprodukt des kyrenäischen Landes, eine Rolle spielt. Eine ganze Stufenfolge, beginnend mit Gefäßen, die alten ephesischen Produkten gleichen, läßt auf eine lange Entwicklungszeit schließen. Am charakteristischesten ist die ausnahmsweise reich mit Inschriften (lakonischen Alphabets) versehene Darstellung des kyrenäischen Königs Arkesilas II. (um 560) als Schiffsherrn und Silphionhändlers (Abb. 399), mit allerlei lokalen Anklängen, eine ausführliche behagliche Schilderung mit leichtem Anflug von Karikatur.

Ionische Kunst. Von den früher betrachteten Gattungen ionischer Malerei (S. 179ff.) reichen einige, z. B. die Tonsarkophage von Klazomenä (Abb. 361f.) noch in unsere Periode hinein. Ein paar andere Arten gehören ihr ganz oder vorwiegend an. Die genauere Heimat der einen Klasse, deren Vertreter bisher nur in Cäre (Etrurien) zum Vorschein gekommen sind (daher Cäretaner Vasen genannt), ist noch nicht ermittelt, sie wird aber wohl im Osten zu suchen sein. Diese Vasengruppe zeigt besonders bunte Farbenwirkung, kräftige Zeichnung, bald naive (Europa und die Insel Kreta), bald drastische Komposition (Busiris), immer mit lebensvoller Schilderung und deutlicher Charakteristik, leicht mit einem Stich ins Humoristische. Auf der Busirisvase (Abb. 400f.) zeugt die Charakterisierung des kraftstrotzenden Herakles, der schwarzen und gelben hakennasigen Ägypter in ihren weißen Linnenröcken, der zu Hilfe heranrückenden nubischen Knüppelgarde von ebenso urwüchsigem Humor wie von scharfer Wiedergabe der Rasseneigentümlichkeiten, die dem Maler aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein müssen. Ja, es ist nicht unmöglich, daß zu dem unwiderstehlich wütenden Herakles ägyptische Vorbilder (wie Abb. 113f.) angeregt haben. Eine speziell ionische architektonische Einzelheit zeigt der Altar: drei Voluten, die wir nach Analogie von Abb. 299 als Seitenansicht eines dreifachen Blattkyma anzusehen haben. Die Vasenklasse unterscheidet sich von den übrigen ionischen durch ihren dunkleren Grund, eine Besonderheit, die auf anderen Vasen italischen Fundorts, zum Teil von ähnlich humoristischem Charakter (Abb. 402f.) wiederkehrt. Die Möglichkeit ist also nicht geradezu ausgeschlossen, daß diese Vasen von Ioniern herrühren, die in Folge der persischen Unterjochung (545) Kleinasien verlassen und sich nach dem Beispiele der Phokäer an den Küsten Italiens angesiedelt hatten.

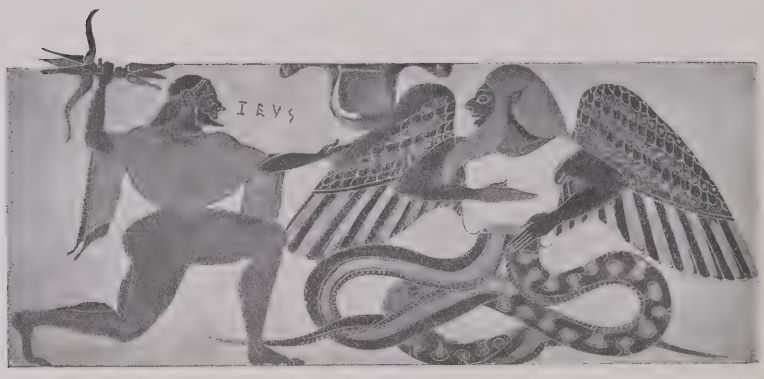
401. Die Mohren rücken zur Hülfe heran. Rückseite zu Abb. 400

Eine ganz ähnliche Wirkung jener Katastrophe werden wir demnächst in Athen kennen lernen.

Während die ostionischen Vasen meistens der Inschriften entbehren und dadurch ihre Lokalisierung erschweren, haben zahlreiche Beischriften das euböische Chalkis als einen der blühendsten Fabrikationsorte von Tongeschirr erkennen lassen. Es betrieb diesen Kunstzweig schon länger und hatte vielleicht schon auf Korinth, mit dem es in Handel und Schiffahrt wetteiferte, eingewirkt (S. 178), scheint aber auch noch in unserem Zeitraum in dieser Richtung tätig gewesen zu sein, vielleicht bis zur Unterwerfung durch Athen (506). Wie fast alle ionischen Städte ihre Erzeugnisse bis nach Italien vertrieben, so stand auch Chalkis, dessen Kolonien (Kyme) am tyrrhenischen Meere blühten, mit diesen in regen Beziehungen. Lebhafte, frisch empfundene Schilderungen mythischer Vorgänge sind hier besonders beliebt, z. B. Zeus im Kampfe gegen Typhon (Abb. 404), der Kampf um Achilleus' Leiche, Herakles' Streit mit dem dreileibigen Geryones um die Rinderherde (Abb. 405); der althergebrachte Streifenschmuck der Gefäße gestattete ausführliche Schilderungen. Mit den sicher chalkidischen Vasen in der Anwendung von Beischriften über-

402. Paris bei seiner Herde

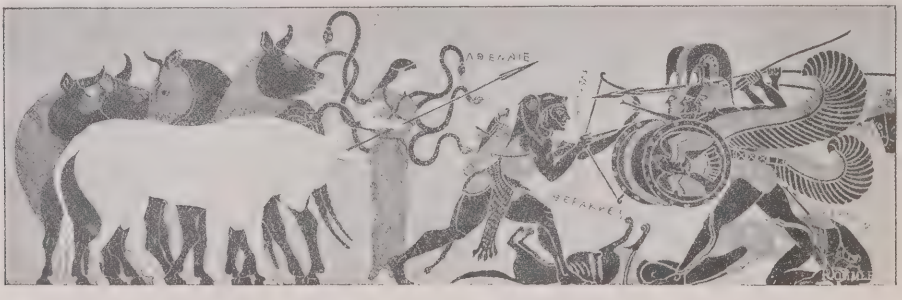
403. Zeus, Hermes und die drei Göttinnen kommen zu Paris. Amphora ionischen Stils. München



404. Zeus und Typhon. Chalkidisches Vasenbild. München

einstimmend und auch sonst verwandt ist die flott komponierte und gemalte Phineusschale in Würzburg, deren Herkunft darnach vielleicht zu bestimmen ist.

Sehr reich ist in dieser Periode die ionische Skulptur vertreten, sowohl die statuarische, wie die Reliefplastik. Jene tritt ebenbürtig neben die peloponnesische Kunst (S. 190). Die Entwicklung der Marmorbildnerei, die schon früher in Naxos und Samos ihre Stätte gehabt hatte (S. 193f.), ward im ionischen Osten durch das schönste Material, den parischen Marmor, begünstigt. Die größten Fortschritte knüpften sich an die Schule von Chios, deren Werke sich großenteils um das Heiligtum Apollons auf Delos sammelten. Auf Mikkiades' Sohn Archermos von Chios (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) wurde die Erfindung der geflügelten Nike zurückgeführt, und auf dies Werk geht wahrscheinlich, wenn auch nur indirekt, die in Delos gefundene Nike (Abb. 406), die älteste ihrer Art, zurück. Die nur verstümmelt auf uns gekommene Marmorfigur läßt sich nach anderen erhaltenen Beispielen mit Sicherheit ergänzen. Nike eilt durch die Luft dahin; die auch für den Lauf verwendete sprungartige Bewegung mit stark gebogenen Knien, ohne daß die Füße den Boden berühren, ist ein naiver, aber sprechender Ausdruck für den Flug. Den einen Arm stützt sie auf die Hüfte, den anderen hebt sie empor, als wollte sie die Luft durchschneiden. Sechs Flügel, je zwei kleinere an Füßen und Schultern, zwei größere im Rücken, deuten auf die Flugkraft; ihre aufgebogene Gestalt ist orientalischen Mustern entnommen, ihre symmetrisch einrahmende, nicht der Flugrichtung folgende Anordnung gibt der Komposition eine sozusagen ornamentale Abrundung. Das Haar des in voller Vorderansicht gezeichneten Kopfes, von einem Reifen umschlossen, ist über der Stirn gekräuselt und fällt in Zöpfen auf Brust und Nacken herab. Faltenlos schmiegt sich das mit Schuppen gemusterte Gewand an den Oberkörper, während es nach unten hin flache, parallel gezogene Falten bildet, die in ihrem tiefen Falle dem



405. Herakles und Geryones. Chalkidisches Vasenbild. München

406. Geflügelte Nike aus Delos (ergänzt). Marmor. Athen (Studniczka)

Marmorbild als Halt dienen. So eckig und derb auch die Figur, so barock ihre Bewegung erscheint, es war doch ein gewaltiger Schritt von den stehenden und sitzenden älteren Gestalten (S. 188 ff.) zu dem Wagnis, eine schwebende Gestalt zu bilden und das in der Malerei bereits fixierte Motiv (fliegende Gorgonen) in den Marmor zu übertragen, dem eine fast durchgängige Bemalung dann noch eine farbenprangende Fröhlichkeit verlieh. Zwei technische Fortschritte, die Anstückung und vor allem die Verwendung eines schneidenden, sägeartigen Instrumentes für tiefe Unterschneidungen, ermöglichten im Gegensatz zu den weichen, laxen und schweren Formen der älteren ionischen Marmorwerke die Ausführung einer solchen freien Erfindung und ihre bestimmtere, schärfere Durchführung im einzelnen. Die Figur ward rasch beliebt, teils als Einzelstatue, teils als Akroterienschmuck auf den Ecken der Giebel. Einen weiteren Fortschritt bezeichneten die zierlicheren Werke der Söhne des Archermos, Bupalos und Athenis, die durch ihren Streit mit dem bissigen Jambendichter Hipponax (um 530) berühmt waren; sie wurden sogar noch im augustischen Rom geschätzt. Genannt werden die Chariten, Tyche mit dem Füllhorn. Auf sie mag der bis auf Thorvaldsen lebendig gebliebene sogenannte Spestypus zurückgehen, eine ruhig stehende Frau in reichem Gewande, das die eine Hand lüpft, während die andere eine Blume oder sonst ein Attribut hält. Statuen dieser Richtung haben sich zahlreich, z. B. in Delos, gefunden. Die immer feinere Ausbildung des in zierlichen Falten gebildeten, tief unterschnittenen Gewandes war nur durch die eben bei der Nike hervorgehobene Anwendung der Säge möglich, ebenso verlangte die konventionelle Haltung, das Vorstrecken des Armes, gebieterisch die dort ebenfalls schon angewendete Anstückung, die nun auch bei Herstellung der frei ausgearbeiteten herabfallenden Locken und dergleichen Anwendung fand. Diese technischen Eigenheiten scheinen zunächst durchaus auf den Kreis der Schule von Chios beschränkt gewesen zu sein und ihren Ruhm ausgemacht zu haben. Wir begreifen das Aufsehen, das diese oft überzierlichen, in feinster bunter Ornamentik prangenden, leise lächelnden Frauengestalten allenthalben machten, und ihre Einwirkung, die wir z. B. in Attika feststellen können (Abb. 421 ff.).

In reicheren Überresten ist die ionische Reliefkunst dieser Zeit erhalten. Ein hervorragendes Werk hat Lykien geliefert, das, wenn auch von einem nichtgriechischen Volke bewohnt, zum ostionischen Kulturbereich gehörte (S. 81 f.). Es ist reich an Bildwerken, die, vom 6. bis zum 4. Jahrhundert reichend, vielfach für verlorene rein ionische Werke eintreten

407. Nordseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Brit. Museum

müssen. An erster Stelle steht das sogenannte Harpyiendenkmal in der Landeshauptstadt Xanthos (Abb. 191), ein Familiengrab, dessen Reliefs die Abgeschiedenen als Verklärte (Heroen) zeigen (vgl. S. 201). Die Marmorreliefs zogen sich als Fries oben um die Grabkammer des hohen Kalksteinpfeilers hin; sie führen uns sitzende Männer und Frauen vor Augen, die heroisierten Ahnen, die von den Lebenden Gaben in Empfang nehmen, und geflügelte Todesdämonen (»Harpyien«, besser Sirenen), die kindlich klein gebildete Menschen in den Armen davontragen (Abb. 407 f.). Mit vollkommener Klarheit schauen wir die Grundzüge des altionischen Stiles seiner Vollendung nahe. In auffälligem Gegensatze zu den teilweise plumpen Gestalten der Männer, die an die milesischen Statuen (Abb. 385) erinnern, steht die Zierlichkeit in der Anordnung der Gewänder und die zeremoniöse Anmut der Weiber, »von Anmut leise umflossen« in Haltung und Bewegung (Abb. 408); in ihnen erkennen wir die Art des Bupalos wieder. Stilistisch am nächsten verwandt ist dem lykischen Denkmal ein berühmtes Marmorrelief der Villa Albani (Abb. 409), offenbar ebenfalls ostionischen Ursprungs, das den Grundgedanken menschlichem Empfinden noch näher bringt. Auch hier wird der Verstorbenen von den Angehörigen Ehrerbietung erwiesen; das Kind aber, das sie mit beiden Händen zärtlich umfaßt, versetzt die Szene deutlich auf den Boden des Familien-

408. Westseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Brit. Museum

lebens und verleiht ihr einen innigen Zug. Ganz verschiedener Art, überaus kräftig in Auffassung und Formgebung ist ein anderer Fries aus Xanthos, jetzt im Britischen Museum, der einen Kampf zwischen sehr lebensvollen wilden Tieren und halbtierischen Satyrn schildert. Durch stürmische Bewegung im Tanze dahineilender Frauenpaare zeichnet sich auch ein Relief aus Karaköi im Gebiete des milesischen Didymäon aus.

Sowohl die kleinasiatische wie die Kunst der ionischen Kykladen ist uns durch die Ausgrabungen des delphischen Apolloheiligtums viel anschaulicher geworden. Sie haben außer der Sphinx der Naxier (Abb. 347), noch eine große Anzahl von marmornen Baustücken ionischen Stiles und Reliefplatten aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts zu Tage gefördert, aus denen man drei verschiedene Bauwerke herstellen kann, zu denen noch ein viertes verwandtes aus dem Athenabezirke dort kommt (oben Abb 346). Es sind wohl die ersten Marmorbauten auf dem Festlande. Das ältere knidische Schatzhaus ebenso wie das jüngere, wegen seiner Üppigkeit besonders gerühmte siphnische, hatte statt der Säulen Karyatiden (Abb. 410). Von letzterem scheint auch die größere Menge des plastischen Schmuckes zu stammen, obwohl merkliche Verschiedenheiten der Arbeit auf mehrere Künstler und vielleicht auch längere Zeit der Ausführung schließen lassen. Der Giebel stellt in einer eigenartigen Hochreliefdarstellung, welche die oberen Teile der Figuren ganz frei ausführt, den Raub des delphischen Dreifußes durch Herakles unter Beihülfe Athenas (die die Mitte des Giebels einnimmt) und seine Verteidigung durch Apollon und Artemis dar. Der Stil der Figuren ist besonders hart und altertümlich, die Komposition bietet mehr einen Vorbeimarsch als eine von der Mitte ausstrahlende Komposition dar; aber trotz allem ist durch die Ausfüllung der Ecken zuerst mit liegenden, dann knienden Figuren, dann Pferden, gegenüber den athenischen Schlangengiebeln (S. 187) ein bedeutender Fortschritt angebahnt, der in späteren Giebelkompositionen nachwirkt (vgl. Abb. 451f. 461f.). Viel bedeutender und fortgeschrittener sind die Reliefriese, die hier zuerst als Hauptschmuck ionischer Gebäude auftreten. Sie stellen u. a. den Kampf um die Leiche des Antilochos dar (Abb. 410, rechte Hälfte), eine zahlreiche Götterversammlung (Abb. 410, linke Hälfte. 411), einen sehr ausführlich geschilderten Gigantenkampf (Abb. 412). Die Friese sind ausgezeichnet durch kräftiges Relief und lebensvolle Darstellung. Ein starker Sinn für Symmetrie beherrscht die beiden erstgenannten Friese; die köstlich naive Frische und ionische Lebendigkeit in der Schilderung der eifrig teilnehmenden Göttinnen (Abb. 411) deutet auf den Parthenonfries (Abb. 513) voraus. Die Gigantomachie (Abb. 412) weist ein fast übervolles Gedränge auf, mit Vordergrund und Hintergrund, mit Überschneidungen und Verkürzungen, mit einer Menge packender oder überraschender Züge (Hephaistos an den Blasebälgen, das Löwengespann der Göttermutter). Nirgends lernen wir besser die ionische Erzählergabe in plastischer Form kennen. Eine farbenreiche Bemalung muß in Einzelheiten sogar die plastische Ausführung ersetzen;

409. Mutter und Kinder. Archaisches Grabrelief. Villa Albani

410. Schatzhaus der Siphnyer in Delphi. Versuch eines Wiederaufbaues der Westfront

zahlreiche gemalte, aber nur noch zum Teil sicher lesbare Beischriften erleichterten das Verständnis. Hervorzuheben ist auch die kräftige Bildung der großen Kymatien über dem Fries, dem Epistyl und an den Anten; sie erinnern an die ähnlichen Kymatien älterer ionischer Säulen (Abb. 312. 348). Die Entstehung des siphnischen Schatzhauses wird von Herodot zeitlich mit einer Plünderung verknüpft, welche Siphnos um 524 durch die von Polykrates vertriebenen Samier erfuhr, und wird dadurch datiert.

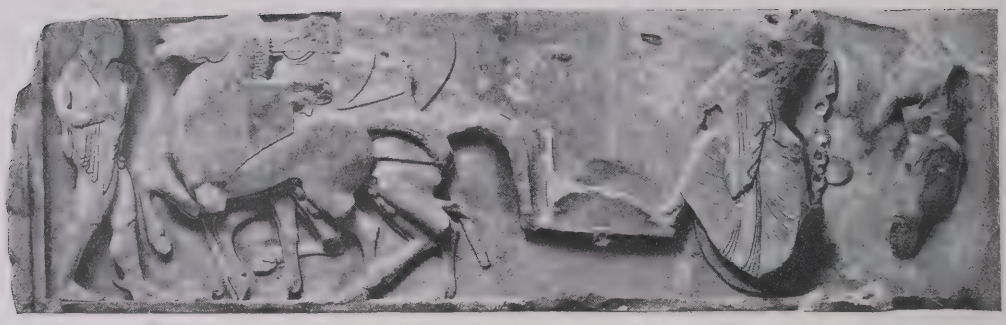
Attische Kunst. In der Verfertigung bemalter Vasen hatte Athen zu Ende der solonischen Zeit den Stil der Françoisvase (Abb. 364 f.) erreicht und begann alle anderen Fabrikationsorte zu überflügeln. Damals hatte die korinthische Fabrik mit den rot-tonigen

Ares Leto Artemis Apollon Dionysos (Hermes?) (Zeus?) Athena Demeter? Kore?

411. Sitzende Götter vom Friese des Schatzhauses der Siphnier in Delphi

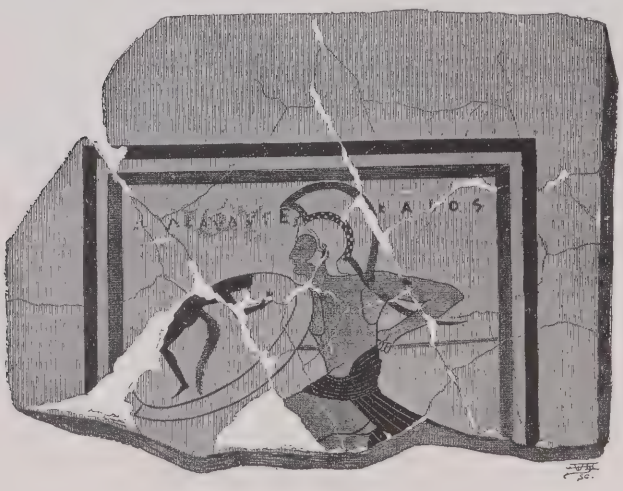
Hephaistos Giganten Herakles Göttermutter Gigant Gigant Apollon und Artemis Gigant (? Dionysos) Giganten

412. Gigantenkampf vom Friese des Schatzhauses der Siphnier in Delphi



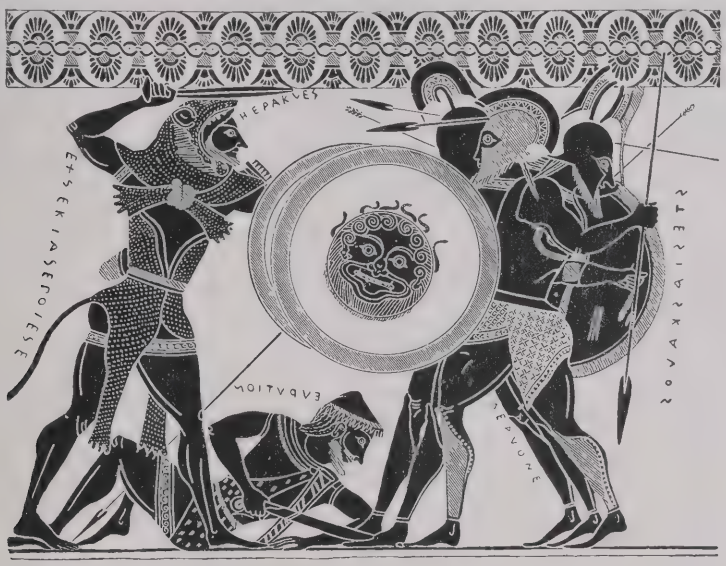
413. Vom Friese des Schatzhauses der Siphnier in Delphi

Gefäßen (Abb. 354) ihren Höhepunkt und ihr Ende erreicht und verschwand vom Markte, wenigstens soweit man Anspruch an Feinheit machte, während ihr vulgäres billiges Geschirr noch lange vertrieben wurde; die ostionischen Fabriken setzten ihre Tätigkeit noch etwa ein Menschenalter fort, bis sie teils durch die politischen Verhältnisse, teils in Folge des raschen Aufblühens der attischen Keramik dieser völlig das Feld räumten; auch Chalkis hat, wie wir sahen (S. 203), noch eine Zeitlang seine selbständige Bedeutung behalten. Die in den sogenannten schwarzfigurigen Vasen Attikas glänzend entwickelte Darstellungsart dürten wir aber nicht ohne weiteres zur Veranschaulichung der eigentlichen Malerei verwerten, wir müssen sogar zugestehen, daß in ihr ein gewisser Rückschritt nicht zu verkennen ist, insofern der schwarze Schattenriß auf kräftig rotem Tongrunde, nur durch Ritzlinien und wenige Farben (Weiß und Kirschrot) verdeutlicht, noch einmal die Alleinherrschaft erhält. Die Geschlechter werden äußerlich durch schwarze und weiße Hautfarbe und die hierdurch technisch veranlaßte verschiedene Zeichnung der Augen unterschieden. Das ist eine nur für die Keramik mögliche Übertreibung der helleren und dunkleren (bräunlichen oder dunkelroten) Hautfärbung, die wir in der großen Malerei um so sicherer voraussetzen dürfen, als frühere Vasenfabriken ähnliches anstrebten und erreichten (Abb. 350f. 356ff.); die attische Keramik ist so zur ganz schwarzen Färbung der Männergestalt nur durch Beschränkung bereits erreichter Buntheit (Abb. 366), namentlich der dunkelroten, gegenüber der schwarzen Untermalung immer mehr zurücktretenden Deckfarbe (Abb. 363), gelangt. Wenn also gelegentlich für den männlichen Körper ein stumpfes Braun eintritt, z. B. auf der Tonplatte mit einem angreifenden Krieger (Abb. 414), so haben wir darin eine Anlehnung an die große Malerei anzuerkennen. Die Vorgänger des Eumares sollen noch »Monochromata«, d. h. in einer einzigen Farbe (Rot) ausgefüllte Umrißzeichnungen gemacht haben; sein Verdienst, »Mann und Frau



414. Anstürmender Krieger. Bemalte Tonplatte von der Akropolis. Athen

zu unterscheiden«, scheint also in der durchgeführten Verwendung jener zweierlei Färbung bestanden zu haben; erfunden hatte er das aber nicht, und noch weniger dürfen wir ihm die keramische schwarzfigurige Farbenwahl zusprechen. Die ihm nachgerühmte mannigfaltigere Darstellung der Bewegungen dagegen dürfen wir in den Vasen wiederfinden. Dabei ist in diesen ein Fortschritt unverkennbar, die Ausprägung eines besonderen attischen, von fremden Einflüssen sich befreienden keramischen Stiles. Nicht bloß die wenigen verwendeten Farben sind von kräftigerer Wirkung und die Formen der Gefäße (hauptsächlich Amphoren und Hydrien), etwa dem Formensinn des entwickelten dorischen Baustils entsprechend, fester und vollkommener gestaltet, sondern auch die figürlichen Darstellungen, in ähnlicher Empfindungsweise straff und streng gezeichnet. werden bedeutend mannigfaltiger Die Durchführung der Falten in den früher (vgl. Abb. 365) noch faltenlos gebildeten Gewändern



415. Herakles bekämpft den dreileibigen Geryones über dem gefallenen Eurytion. Von einer Amphora des Exekias. Louvre

steigert sich allmählich. Nach dem Vorbilde altattischer Vasen (Abb. 363) wird gerne ein größeres, ungefähr quadrates Bildfeld in Tonfarbe ausgespart, während das übrige Gefäß durch glänzendes Schwarz dem Erz angeglichen wird. Dadurch werden kleinere knappe Kompositionen gefördert. Wenige größere und schlanker gebildete Figuren, ohne füllendes Beiwerk, pflegen eine Handlung, oft mit sehr ausführlicher Einzelzeichnung, zu gedrängtem und klarem Ausdruck zu bringen; in ihren besten Leistungen erzielt diese Kunst eine ganz geschlossene einheitliche Wirkung. Ein reicher Schatz mythologischer Kompositionen, unter denen dionysische Szenen einen breiten Platz gewinnen, wird, vermutlich auf Grund von Vorbildern der größeren Malerei, geschaffen, daneben auch Bilder des umgebenden Lebens gezeichnet (Ölernte, die erste Schwalbe als Frühlingsbotin), an denen sich die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit entwickelt. Inschriften sind, wie schon auf der Françoisvase, überaus beliebt, nicht bloß erklärende Beischriften zu den einzelnen Figuren, sondern auch — ein echt attischer Zug — Gespräche oder persönliche Bemerkungen, »Lieblingsinschriften«, welche die Schönheit namentlich der vornehmen Jugend preisen, und vor allem sind Künstlernamen in Athen ebenso häufig, wie in Korinth selten, auf ionischen Vasen fast unerhört. Diese

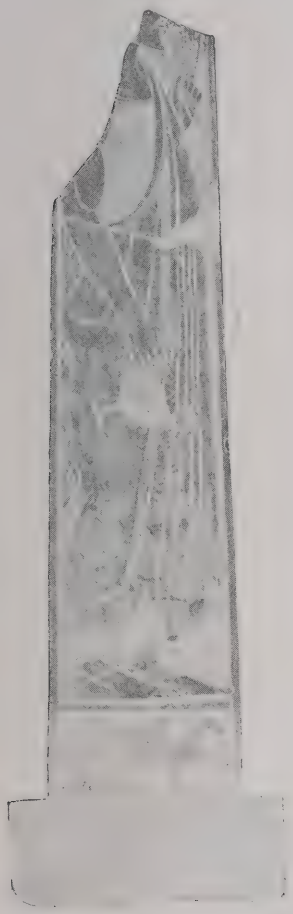
416. Panathenäische Preisgefäße mit dem Bilde der Athena Polias

a. älteren Stils (6. Jahrh.) (Burgonische Vase) London — c. späteren Stils (4. Jahrh.) London — b. gewöhnlicher Art (5. Jahrh.) München

Namen bezeichnen zwar meistens nur den Fabrikherrn, so z. B. Amasis (aus Ägypten?) und Nikosthenes, und finden sich daher auch auf Vasen verschiedenen Stils; zugleich Töpfer und Maler war Exekias (Abb. 415), vielleicht der typischeste und zierlichste Vertreter dieser ganzen Klasse, ebenso Nearchos; als Maler allein nennt sich auf den Resten stattlicher Gefäße »der Lyder«, ebenso tritt auf einigen Tonplatten »der Skythe« auf, der später auch in rotfiguriger Technik malte. Eine große Anzahl von Künstlern verschiedener Herkunft, sicherlich vielfach unfreien Standes, arbeitete in den Werkstätten des Kerameikos. Eine besondere Rolle spielen die panathenäischen Preisgefäße, Amphoren, die, mit dem Bilde der Stadtgöttin Athena als Wappen geschmückt und mit einer beglaubigenden Inschrift (»von den Kampfpreisen aus Athen«) versehen, den Siegern der panathenäischen Spiele, mit bestem Öl gefüllt, in stattlicher Anzahl geschenkt wurden; man sieht, welchen Wert der Staat selbst den Produkten dieses Gewerbes beilegte. In drei Hauptstufen können wir ihr Bild verfolgen, von einem ersten schweren und bunten Versuch (Abb. 416, a), der dem Anfange der erweiterten Panathenäenfeier (566) nahe stehen wird, durch die normale Bildung (b) hindurch bis zu späten Nachahmungen (c), die bis tief ins vierte Jahrhundert den hergebrachten Typus in verkünstelter archaistischer Nachbildung beibehalten.

In dem Stil des 6. Jahrhunderts hat das Ornament auch am Gefäß eine festere, organischere Verwendung als bisher gefunden (vgl. oben S. 142f.). Der Kranz lanzettförmiger Blätter z. B., der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des Gefäßes umgibt (vgl. Abb. 352f. 364) und das Emporwachsen versinnlicht, erreicht als Ornament eine Bedeutung, wie sie ihm in der Architektur zukommt (S. 142): es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, anschaulich aus. Ebenso findet ein aus ägäischem Motiv entwickeltes (Abb. 219) ursprünglich ionisches Ornament, ein doppelter, auf- und abwärts gerichteter Palmettenkranz, durch Flechtband verbunden, dessen Funktion sich nach oben und unten gleichmäßig erstreckt, seine bezeichnende Stelle am Halse der Amphora (Abb. 415. 416, b). Die Schulter des Ge-

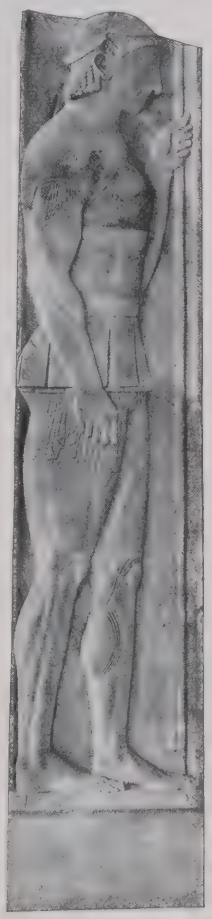
fäßes umgibt gern ein Kragen fallender Blätter (vgl. Abb. 354. 365), dem dorischen Kyma verwandt, in späterer Ausleierung zu einem Band paralleler senkrechter Striche (Stäbchen) entartet. Dazu kommen die dem geometrischen Stil entstammenden Mäandermuster, die zum Säumen und Abgrenzen der Bildflächen oder zum Umschnüren des Gefäßes benutzt werden. Die Ornamentmotive sind nicht zahlreich, sie gestatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung im einzelnen und offenbaren, da sie niemals mit der Schablone gemalt werden, die große Fruchtbarkeit der Phantasie, sowie die sichere Hand und den Geschmack selbst des gewöhnlichen Kunsthandwerkers.



417. Stele des Lyseas. Athen
(Nicht die Farben selbst, sondern die Verwitterungsspuren sind erhalten. Was jetzt dunkel erscheint, war einst weiß, das Weiße dunkelfarbig)

Daß die erhaltenen Tongefäße aber trotz aller dieser Anerkennung nicht die Werke der Malerei ersetzen können, ist nach dem Gesagten klar. Von diesen Gemälden selbst wissen wir sehr wenig.

Wandmalereien sind nicht erhalten, doch weisen, wenigstens für ihre äußere Erscheinung, gleichzeitige etruskische Beispiele, die von griechischen abhängig sind (unten C, 2), auf eine reichere Farbenwahl hin, namentlich durch Hinzutritt von Blau, Gelb und Grün, alles sich abhebend von weißlichem Grunde. Ähnlich steht es mit der Marmormalerei, wie sie in der Architektur und in der Skulptur auftritt; auch hier herrscht eine hellere, farbenfreudigere Stimmung. Das gilt, wenn auch nicht für den Hintergrund, auch von einigen attischen Grabstelen der späteren peisistratischen Zeit, hochragenden Marmorplatten, entweder mit bloßen Malereien (Lyseas als Priester mit Becher und Zweigen in den Händen, im Sockelbild ein Reiter, der den ritterlichen Stand des Verstorbenen andeutet, Abb. 417) oder mit bemalten Flachreliefs (Aristion, Abb. 418); dies ist nur ein grad weiser Unterschied (vgl. S. 174). Beide verwenden einmal eine reichere und leuchtendere Farbenskala, wie sie die mit Wachs als Bindemittel aufgetragenen Farben gegenüber den keramischen, im Ofen gebrannten erlaubten, und weiter heben sie sich nicht dunkel vom hellen, sondern heller vom dunklen Grunde ab. Schon auf manchen ionischen Vasen, besonders den jüngsten klazomenischen Tonsarkophagen (Abb. 362), war der letztere Weg neben dem alten Silhouettenstil eingeschlagen worden, ja auch die Françoisvase folgte ihm in den eingewebten Figuren einiger Gewänder (Abb. 365); aber erst gegen das Ende der Peisistratidenzeit ward er konsequent verfolgt und damit, wie wir bald (S. 221 f.) sehen werden, eine völlige Revolution angebahnt.



418. Grabstele Aristions, von Aristokles. Athen
(Die einst gemalte Darstellung auf dem glatten Sockel ist verloschen)

a.

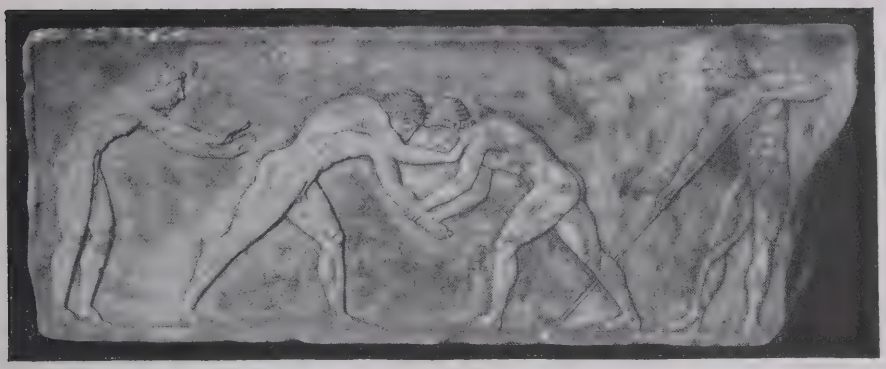
b.

c.

419. Basis einer sepulkralen Jünglingsstatue in Athen

a. Jünglinge beim Ballspiel (*κεϱητίζειν*). b. c. Kriegerische Auffahrt

Den Übergang zur Plastik bildet die schon genannte Aristionstele (Abb. 418), ein Werk des Aristokles. In den Grabreliefs spiegelt sich die attische Empfindungsweise am reinsten wieder. Keine schroffe Kluft trennt den Verstorbenen von den Lebenden; in treuem Abbilde, so wie er auf der Erde weilte, in dem bezeichnenden Gebaren, an welchem ihn die Freunde wieder erkannten, schildert ihn der Künstler. Dem strammen, im Kriegskleid fest einhertretenden reichen Bürger der peisistratischen Zeit begegnen wir nicht bloß auf dem bemalten Relief des Aristion, sondern noch auf manchen ähnlichen Stelen, bisweilen so, daß



a.

b.

c.

420. Basis einer sepulkralen Jünglingsstatue in Athen

a. Ringer. b. Ballspiel. c. Unterhaltung, Spiel mit Hund und Katze

Malerei und bemaltes Relief nebeneinander auf der gleichen Platte erscheinen. In unserem Fall ist das gemalte Sockelbild jetzt verloschen. Den Kriegern reihen sich ein Athlet mit emporgehaltenem Diskos, einer mit gezücktem Speer, ein Waffenläufer an. Deutlich erkennt man gewisse überlieferte Typen, die von dem einzelnen Künstler benutzt und leicht abgeändert wurden. Alle diese Reliefs, bei denen zuerst der pentelische Marmor verwendet ward, schließen sich stilistisch der altattischen Plastik (S. 194) an; sie sind die rechte Schule für das scharfumrissene attische Flachrelief geworden, das dereinst im Parthenonfriese seinen höchsten Triumph feiern sollte.

421. Mädchenstatue von der Akropolis. Athen

422. Mädchenstatue von der Akropolis. Athen

423. Frauenstatue, Werk des Antenor, von der Akropolis. Athen

Besonders reizvolle Beispiele dieser attischen Reliefkunst bieten einige Statuenbasen sepulkraler Art, welche gegen Ende des 6. Jahrhunderts entstanden sind, vermutlich kurz ehe die erste uns überlieferte Einschränkung der luxuriösen Grabmäler in Athen Gesetz wurde. Ähnlich wie bei den Grabstelen die erläuternden Bildchen an den Sockel unter die Hauptgestalt gesetzt wurden, hat hier die Statuenbasis solchen Schmuck erhalten. Offenbar galten diese prunkvollen Denkmäler früh verstorbenen Jünglingen und schilderten deren Leben und Treiben. Das eine Relief (Abb. 419, a) zeigt die Jünglinge bei einem dem heutigen Hockey äußerlich auffallend ähnlichen Ballspiel; die einzigartige Darstellung gab dem Künstler, namentlich bei den stehenden Teilnehmern, Gelegenheit, frisch beobachtete, ungezwungene Stellungen zu zeigen; die beiden zugehörigen Seitenreliefs, Aufzug der Krieger, sind merklich konventioneller und gebundener, stammen auch wohl von anderer Hand. Die andere etwas jüngere Basis (Abb. 420) zeigt vorne (a) ein Ringerpaar, neben dem links ein dritter Ringer die einleitenden Griffe (Akrocheirismos) übt, während ein Epistat rechts eine Grenzlinie angibt. Auf dem einen Seitenrelief (b) ist ein anscheinend mit Lauf verbundenes Ballspiel in lebhaft bewegten Gestalten geschildert, auf dem zweiten (c) sehen wir eine spielerische Unterhaltung der jungen Leute: belustigt schauen sie zu, wie eine Katze — damals in Athen noch ein seltenes exotisches Tier — sich mißtrauisch gegen einen Hund zur Wehr setzt. Eine dritte, gleichzeitig gefundene Basis war nur mit Malerei geschmückt; sie trug, wie die anderen, eine leider auch verlorene Statue, nach der Inschrift von der Hand des Endoios (vgl. Abb. 424). Der Stil der zweiten Basis (Abb. 420) ähnelt auffällig dem rotfiguriger Vasen von der Hand

MARMORSTATUE EINES MÄDCHENS VON DER AKROPOLIS, ATHEN

424. Athena des Endoios
Marmor. Athen

425. Athena und Gigant, aus dem Giebelfelde des »Hekatompedon«
(Der Gigant ist etwas weiter nach rechts zu rücken)

des Euphronios (vgl. Abb. 429 f.), welche den Lieblingsnamen des jungen Leagros (gefallen 465 als Stratege) tragen und ans Ende des 6. Jahrhunderts gehören. Die sicherlich nicht von ihnen abhängige Basis mag um ein weniges älter sein; sie lehrt schlagend den engen Zusammenhang dieser Reliefkunst mit der Malerei.

Diese attischen Werke haben sich aber nicht ohne einen fremden Einfluß entwickelt, der sich vor allem in der Rundplastik beobachten läßt. Unter der Herrschaft des Peisistratos hielt die ionische Marmorkunst von den Inseln (S. 204 f.) ihren Einzug in Athen, mit ihrer weichen Wiedergabe des Fleisches, ihrem sanften Lächeln, ihrer Vorliebe für das Zierliche in der modischen, aus dem Osten eingeführten Gewandung. Vielleicht waren es die politischen Verhältnisse Ioniens (S. 202), die diese Einwanderung ionischer Künstler veranlaßten oder begünstigten. Eine große Anzahl auf der Akropolis gefundener stehender Frauengestalten, alle einst reich bemalt und auf schlanken Pfeilern aufgestellt, zeigt uns die zierliche und gebundene Art dieser Richtung in zahlreichen Abstufungen und Variationen (Abb. 421 und Tafel 7). Der schöne parische Marmor war das Material dieser Statuen. Den eingewanderten Ioniern von den Inseln, deren manche sich inschriftlich nennen (z. B. Aristion von Paros, auch Archermos aus Chios), gesellten sich bald attische Künstler, die bei ihnen in die Schule gegangen waren; ihre Werke scheinen sich durch größere Einfachheit in der Gewandung und größeren Ernst des Ausdruckes kenntlich zu machen. Bei der Statue Abb. 422, wohl der einer Priesterin, darf die schlichtere Amtstracht nicht über die stilistische Stellung täuschen; es ist allerdings eine attische, nicht allzu frühe Arbeit, deren Meister aber prinzipiell auf die Verwendung der Marmorsäge (S. 205) verzichtete. Das taten auch andere Künstler, selbst wenn sie jene reich gefältelte Modetracht darstellten. Beweis dafür ist eine der vorzüglichsten jener Frauengestalten (Abb. 423), ein Werk des Atheners Antenor, ernster und herber und imponierender als die ionischen Vorbilder. Auf seinen Zeitgenossen Endoios (S. 216) geht wahrscheinlich eine stilistisch verwandte sitzende Athenastatue zurück, die schon vor längerer Zeit nördlich unterhalb der Akropolis gefunden worden ist (Abb. 424). Der volle Eindruck

426. Athena und Enkelados. Vom Westgiebel des Apollontempels in Delphi. Poros

jener zierlichen ionischen Mädchen ward übrigens erst durch ihre reiche Bemalung erzielt; es ist kein Zufall, daß der Bildhauer Antenor der Sohn des Malers Eumares (S. 210) war: beide Künste waren untrennbar. Denn wir würdigen die ganze archaische Skulptur erst richtig, wenn wir sie uns polychrom denken; den Alten selbst schien nach Platons Zeugnis die Plastik erst durch die Farbe ihre volle Wirkung zu erhalten. Nur zeigen die Funde, daß eine Bemalung einzelner Teile (Haare, Augen, Lippen, Gewandsäume usw.) dem Geschmacke jener Zeit genügt. Hier ist so wenig wie in der Architektur (S. 158) ein Schluß auf vollständige Bemalung erlaubt; die Farbe hat wesentlich die Aufgabe eines verdeutlichenden und belebenden Elements. Außer den Frauenstatuen spielen unter den Funden der Akropolis auch Männerstatuen, Reiter mit lebendig dargestellten Pferden, ein vortrefflicher Hund, ja sogar Überreste von Gruppen ihre Rolle.

Trotz den ionischen Einwirkungen, so stark sie auch die attische Skulptur beeinflußten, hielt sich der einfachere, kräftigere, maßvolle altattische Stil. Am eindrücklichsten zeigt er sich in den Überresten einer Gigantomachie, die den Giebel des gegen Ende der Peisistratidenzeit erbauten »Hekatompedon« (S. 196) schmückte; es ist die Fortsetzung der mit dem Kalbträger (Abb. 386) und den jüngeren Porosgiebeln (Abb. 375f.) eingeschlagenen Stilrichtung. Erhalten sind aus dem mittleren Teile des Giebels Athena und ein am Boden liegender Gigant, gegen den jene die Lanze zückte (Abb. 425); wahrscheinlich kam noch als weitere Mittelfigur links Zeus hinzu. Beiderseits drang ein (fast ganz verlorener) Gott, der um der Giebelschräge willen kleiner gebildet war, auf einen Giganten ein, der aus der Giebelecke herankriecht; auch in diesen Eckfiguren macht sich der Zwang der Giebelform geltend, aber die früher üblichen Schlangen (S. 187) waren doch beseitigt und das neue Motiv enthielt einen Keim fruchtbarer Entfaltung. Nächst verwandt sind die Giebelgruppen des delphischen Apollotempels (S. 197), die wir attischen Künstlern von der Art des Antenor, vielleicht ihm selbst, zuweisen dürfen. Nur spärliche Reste sind übrig: vom Westgiebel Teile wiederum eines Gigantenkampfes in Hochrelief aus Porosstein, darunter besonders Athena, mit schwerer Gewandung belastet, welcher in Abb. 426 ein Gigant (nur der Torso

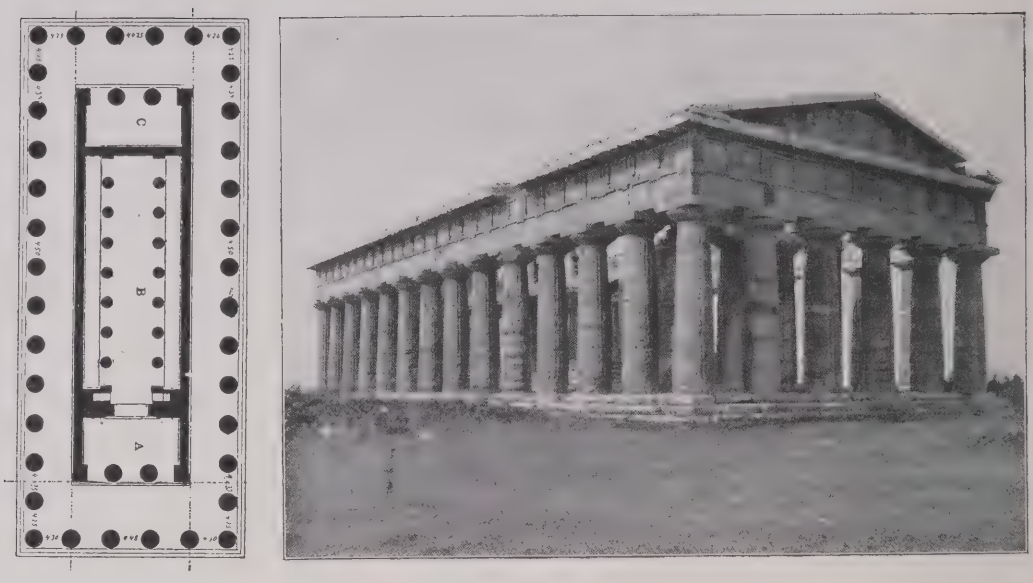
erhalten) als Gegner gegeben ist, den man Enkelados benennen müßte. Da dieser aber am Boden zu knien scheint, wird man ihn in die linke Ecke setzen, während Athena nach ihrer Größe mehr zur Mitte hin stand. Hinter ihr scheint ihr Zweigespann dargestellt gewesen zu sein (vgl. Abb. 374); die Mitte nahm sicherlich Zeus ein, und Apollo durfte nicht fehlen. Die Gruppe des Ostgiebels war von Marmor. Die Mitte zeigte ein Gespann (von vorn gesehen), beiderseits je vier stehende männliche und weibliche Nebenfiguren, während die Ecken Tierkämpfe (Löwe und Hirsch, Löwe und Stier) enthielten. Die ganze Komposition erscheint, mit dem athenischen Giebel Abb. 425 verglichen, trotz der ausdrucksvollen Arbeit im einzelnen, steif und leblos. Die Eckgruppen zeigen eine damals schon veraltete Gewohnheit der Komposition (vgl. Kerkyra S. 187). Die Spitze des delphischen Giebels krönte eine marmorne Nike in bekanntem Schema (Abb. 406).

7. Die Zeit der Perserkriege (510—460)

Die Jahrzehnte um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts bilden die Entscheidungszeit für die griechische Kultur und Kunst. Im Jahre 510 wurden wie in Rom so auch in Athen die Tyrannen verjagt; der Freistaat ward durch den Alkmeoniden Kleisthenes begründet. Die politische Änderung unterbrach die Blüte der Stadt nicht. Ihre Teilnahme am ionischen Aufstande (500) und der von Dareios entsandte Rachezug sollte der Stadt ihren höchsten Triumph bringen, den Sieg bei Marathon (490). Als dann Xerxes' Riesenheer und Flotte heranzogen, ward 480/79 freilich Burg und Stadt Athen zerstört, aber die von den vereinten Griechen erfochtenen Siege bei Salamis, Platää, Mykale brachten nicht bloß die Befreiung vom drohenden Barbarenjoch, sondern führten Athen an die Spitze des delischen Seebundes, der durch Aristeides' weise Mäßigung geordnet wurde (477).

Von den dorischen Isthmosstaaten bewahrten Sikyon und Ägina, ferner das mit Athen befreundete Argos auch auf dem Gebiete der Kunst eine rege Tätigkeit; Korinth trat zurück. Noch kräftiger aber bewährten sich die westlichen Dorier. Obschon Kyme mit Hierons Hülfe 474 die Etrusker aufs Haupt schlug, drängten hier doch die Dorier ihre ionischen Nebenbuhler immer weiter zurück. In Sizilien hob sich Syrakus nebst Gela als beginnende Großmacht unter Gelon und Hieron empor. Im Jahre von Salamis (480) besiegte Gelon bei Himera die westliche barbarische Großmacht, die Karthager. In den dorischen Städten des Westens blühte wie in denen des Mutterlandes die Gymnastik; für alle Dorier bildete Olympia mit seinen Spielen den Mittelpunkt, neben dem Delphi, weniger auf die Dorier beschränkt, seine alte Bedeutung behauptete.

Baukunst. Etwa mit dem Beginne dieses Zeitabschnittes ist die dorische Bauweise zu voller Reife und Regel, zu einem kanonischen Abschluß gelangt. Die Tempel pflegen kürzer zu sein als bisher und beobachten meistens das normale Verhältnis der Säulenzahl an Vorder- und Langseiten (S. 147 f.). Wände und Säulen stehen in fester Beziehung zueinander. Der offene Opisthodom ist auch bei den westlichen Tempeln durchgeführt. Bei größeren Tempeln ist die Cella dreischiffig, aber mit starkem Vorherrschen des Mittelschiffes, so daß die Seitenschiffe gangartig erscheinen (Abb. 427, a). Die Eckjoche werden stets enger gebildet (kontrahiert, vgl. S. 146). Die Säulen werden schlanker, die ganzen Verhältnisse und alle Glieder strecken sich in die Höhe, der Echinos des Kapitells, der die achäische Einkehlung (Abb. 338) nicht mehr kennt, wird steiler und straffer. Auf der Grenze steht, grade in dieser letzteren Einzelheit noch altertümlich, der Tempel F in Selinunt, dessen sonstige Architektur und Metopen (Gigantenkämpfe), die man mit dem Giebelrelief vom Megarerschatzhaus in



a. b.

427. Sog. Poseidontempel in Pästum (Poseidonia)
a. Plan (Koldewey-Puchstein). b. Ansicht

Olympia verglichen hat, auf den Anfang des 6. Jahrhunderts hinweisen. Es liegt im Wesen eines kanonisch gewordenen Stils, daß er einförmiger ist, die individuellen Regungen seltener werden. So genügt es, darauf hinzuweisen, daß die meisten jüngeren Tempel Siziliens dieser Richtung angehören, die späteren Teile des Apollotempels (Abb. 393) und das Heräon (E) in Selinunt (Abb. 471), die meisten Tempel von Akragas (»Juno Lacinia«, »Concordia«), endlich der unfertige Tempel von Segesta. Dieser und vor allen der sog. Poseidontempel in Poseidonia (Pästum) können als vollendete Muster dieser Stilweise gelten. Der letztere (Abb. 427) gibt die nunmehr regelmäßige Form einer Cella (B) mit Vorhalle (A) und Opisthodom in antis (C); er ist noch ein wenig länger als üblich (6×14 Säulen), sonst aber in seiner trefflichen Erhaltung — sogar die Säulenreihen in der Cella, zwei übereinander (vgl. Abb. 322), stehen noch — ein wahrer dorischer Mustertempel. Nur die 24 Furchen an den äußeren Säulen weichen von der Normalzahl (20) ab. Völlig normal und mit großer Wucht tritt dieser dorische Stil in dem Zeustempel von Olympia (Abb. 458f.) auf, der dem Ende unserer Periode angehört, während der etwas ältere Tempel der Aphaia auf Ägina schlankere und feinere Verhältnisse aufweist (Abb. 322).

In Delphi erbauten die Athener Ende des 6. Jahrhunderts ein Schatzhaus aus parischem Marmor (Abb. 394f.), dessen Skulpturen wir kennen lernen werden (Abb. 444), und eine kleine Halle zur Aufnahme erbeuteten Schiffschmuckes, wohl zu Ehren des salaminischen Sieges; es war der erste athenische Bau ionischen Stils, von dem wir wissen. Die schlanken und sehr weitgestellten Säulen ruhen auf Basen von ungewöhnlicher Form, insofern auf einen niedrigen Wulst anstatt der üblichen Kehle ein an den fallenden Blattkranz persischer Basen (Abb. 216) erinnerndes Glied mit glockenförmigem Profil folgt, darüber ein stärkerer, horizontal kannelierter Wulst; es ist das einzige Beispiel einer so gestalteten Basis. Auch Olympia gewann schon in der Zeit vor den Perserkriegen an Glanz. Der heilige Platz, die Altis, füllte sich allmählich mit Bauwerken, zu dem Heräon und den älteren Schatzhäusern (S. 162ff.) trat jetzt das Rathaus (Buleuterion, Abb. 458, B), im Grundrisse abweichend von der

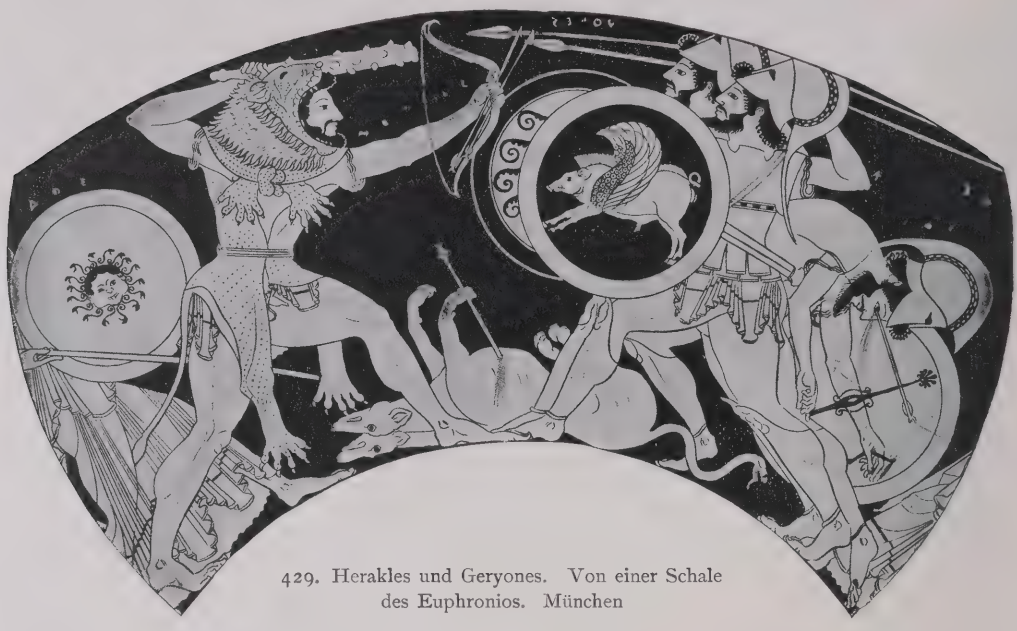
üblichen Bausitte: die älteren beiden zweischiffigen, vorne mit drei Säulen sich öffnenden Hauptgebäude (der quadrate Mittelbau und die gemeinsame Vorhalle sind spätere Zusätze) endigen hinten mit einem in zwei Räume geteilten Halbrund. Diese Form bietet eine Fortsetzung jener uralten Apsidenhäuser der Vorzeit (S. 6. 106); sie tritt ähnlich in einem hochaltertümlichen Tempelbau in Thermos (S. 140) auf, desgleichen in Delphi und auf der Akropolis von Athen, um dann nach längerer Pause in hellenistischer Zeit wieder aufzuleben.

In Athen begann man, vermutlich um das von den Tyrannen erbaute »Hekatompedon« zu übertrumpfen, an der Stelle des späteren Parthenon (Abb. 500, 22) einen großen Tempel nach einem ähnlichen Plan, dessen Fundamente bis zu 10 m Tiefe auf den Felsen gegründet wurden; 480 war er erst bis zu den untersten Trommeln der marmornen Säulen gediehen. Vielerlei bemalte Baureste, die aus der Schuttschicht der Burg hervorgezogen worden sind, zeugen für eine lebhafte anderweitige Bautätigkeit, allein die Zerstörung durch die Perser war so gründlich, daß sich nichts Zusammenhängendes mehr erkennen läßt. Dafür tritt Athen auf einem anderen Gebiet in den Vordergrund.

428. Attische Kanne aus Locri, Umrißzeichnung (Spinnende Frau, Art des Brygos) auf weißem Grunde. Brit. Museum

Attische Malerei. In der herkömmlichen Geschichte der Malerei nahm Kimon von Kleonä (unweit Korinth) einen Ehrenplatz ein; kunstvollere Stellungen, Verkürzungen aller Art, anatomische Feinheiten, natürlicheren Faltenwurf beobachteten die Kunsthistoriker zuerst an ihm. Wir können diese Fortschritte in der attischen Tonmalerei, welche um diese Zeit alle fremden Gattungen völlig verdrängt hatte, deutlich verfolgen.

Nach etwa einem vollen Jahrhundert unumschränkter Herrschaft des schwarzfigurigen Stils trat in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts, noch zur Zeit der Tyrannenherrschaft, in der Tonmalerei der Umschwung ein, dessen erste Anzeichen wir schon kennen gelernt haben (S. 213). Der rotfigurige Stil bezeichnet die Umkehrung des bisherigen Farbensystems: fortan heben sich die Figuren ton-rot, hell, vom schwarzen glänzenden Grunde ab, innerhalb dessen sie ausgespart bleiben. Die Keramik kehrt damit zu einer der natürlichen Erscheinung möglichst entsprechenden Farbenwahl für die Gestalten zurück und gibt den schwarzen Schattenriß auf, den sie aus rein technischen Gründen zunächst aufgenommen und bis zur höchsten Feinheit und Ausdrucksmöglichkeit durchgebildet hatte. Durch die neue Manier wurde aber eine andere und bessere Zeichnung der Figuren möglich; sie konnten nun auch innerhalb der Umrisse feiner durchgebildet werden, indem schwarze Farbstriche an die Stelle der alten Ritzlinien traten, ja sogar nach und nach Tönungen und Schattierungen. Jetzt entwickelt die Gewandung allmählich einen immer feineren Faltenwurf, die Bewegungen werden gelenkiger, die Augen richtiger gezeichnet, ihre Stellung und Form zu charakteristischem Ausdrucke benutzt. Die alte Unterscheidung der Geschlechter durch Farbe,



429. Herakles und Geryones. Von einer Schale des Euphronios. München

Augenform und dergleichen äußerliche Aushülfsmittel fällt fort. Das schwierige Problem, sowohl dem Körper wie der Gewandung das gebührende Recht zu verschaffen, bleibt freilich zunächst noch ungelöst: die Umrisse des Körpers werden mit helleren Linien in die Gewandmassen hineingezeichnet, die sich unabhängig um den Körper entfalten. Neben der tiefschwarzen Farbe werden auch sonst hellere Lösungen bis zum Gelblichen gebraucht und charakteristische Wirkungen dadurch erzielt. Das früher übliche Weiß dagegen verschwindet ganz, Kirschrot beschränkt sich auf wenige Nebendinge (Bänder, Blumen); dafür wird Schmuck hie und da mit Gold aufgehöht. Anstatt des schwarzen Grundes tritt bei manchen Gefäßen (Krügen, Lekythen, Schalen) ein weißer Grund auf (Abb. 428).

Eine eng zusammengehörige Gruppe von Tonmalern ist die Trägerin dieses Fortschrittes, wobei man freilich zwischen den Malern und den »Töpfern« oder Fabrikherren scheiden muß (vgl. S. 212). Manche vermeintliche Maler haben sich als Fabrikanten erwiesen, die viele Maler beschäftigten, und manche Maler haben für verschiedene Fabrikanten gearbeitet. Nicht wenige waren auch zugleich Fabrikanten und Maler. Noch in die letzte Tyrannenzeit gehören der Maler Epiktetos, der für mindestens fünf Fabriken tätig war, und sein feinerer Genosse Skythes (S. 212); sie verbinden noch die ältere Weise mit der neuen rotfigurigen, die in der Fabrik des Andokides zuerst aufzukommen scheint. Den ganzen Reichtum des neuen Stils zeigt eine Schale des Töpfers Sosias. Neben Steifheit der Komposition tritt viel gute Einzelbeobachtung bei dem Maler Euthymides, dem Sohne des Polios, hervor, der seinen Malereien auch wohl selbst ein »Bravo« beischreibt oder die Bemerkung »so schön gemalt, wie es Euphronios nie gekonnt hat«. Dieser Euphronios, dessen Haupttätigkeit schon dem 5. Jahrhundert angehört, gilt als der bedeutendste Vertreter der Gruppe; er ist neu in der Behandlung seiner Stoffe, wobei er die Hauptszene charakteristisch hervorhebt (Abb. 429), neu in seinen Ausdrucksmitteln (Abb. 430, der krauslockige Herakles, den struppigen Antaios würgend). Er war Maler und Vorstand einer bedeutenden Fabrik, wohlhabend genug, um ein größeres Weihgeschenk auf die Burg zu stiften. Tüchtige Künstler setzten sein Werk fort; so der zum Großartigen neigende Makron (Fabrik des Hieron), der talent-

430. Köpfe des Herakles und Antaios. Von einem Krater des Euphronios. Louvre

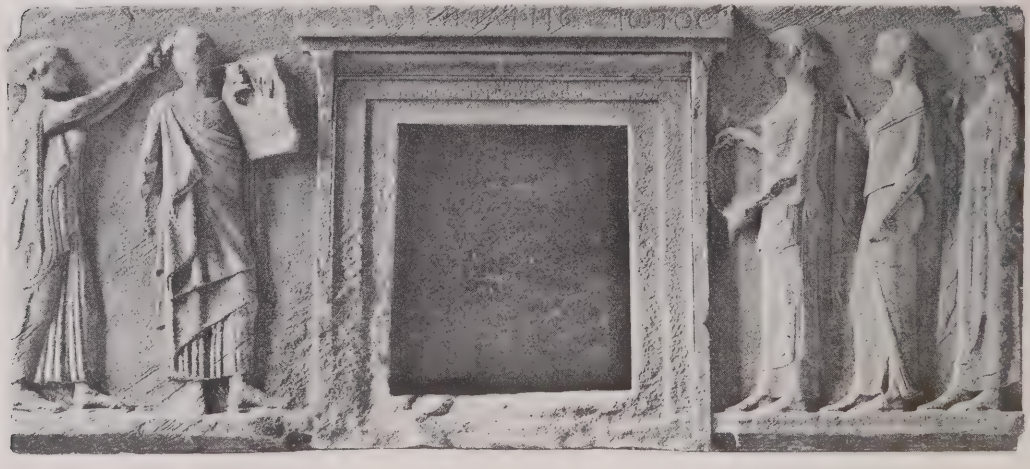
volle und immer originelle Nordländer Brygos (Abb. 431), mehrfach, aber nur als Fabrikant genannt, und der feine und sorgfältige Ionier Duris, ein Maler, der für mehrere Fabriken arbeitete. Die Lieblingsform aller dieser Meister ist die flache Trinkschale (Kylix), mit zwei längeren Bildstreifen an der Außenseite zwischen den Henkeln, zu friesartigen Schilderungen geeignet, und einem runden Innenbilde, das zu einer geschlossenen Komposition einlud. Offenen Blickes schauten diese Maler um sich und entnahmen, wie schon gelegentlich die Maler der peisistratischen Zeit (S. 211), ihre Stoffe gern der bunten Alltagswelt, aber sie machten sich auch mit derselben frischen Kraft an die lebensvolle Gestaltung des überkommenen Mythenschatzes, dem sie ganz neue individuelle Züge verliehen; bisweilen erinnern sie geradezu an die gleichzeitig sich entwickelnde Tragödie (Troilosschale mit drei Szenen, aus Euphronios' Fabrik). Im Laufe weniger Generationen entwickelte diese Schule ihren Stil von einer noch etwas befangenen zu einer großartigen Auffassung (Abb. 432), die mit gutem Erfolg darangeht, die Reste archaischer Gebundenheit abzustreifen. Die Abb. 419. 420 wiedergegebenen Reliefs zeigen, wie nahe die keramische Zeichnung der großen Kunst kommt, aber auch wie

431. Gelage.
Von einer Schale im Stile
des Brygos. Brit. Museum

432. Boreas raubt Oreithyia. Von einer großen Amphora. München

sehr sie bei aller eigenen Tüchtigkeit davon abhängt. Es ist die Periode der Vertreibung der Tyrannen, der Begründung des attischen Freistaates und seiner Bewährung in den Perserkriegen, eine Zeit höchsten Aufschwunges aller geistigen Kräfte, in der diese ganze Entwicklung, eine wahre Entfesselung des attischen Kunstgeistes, verläuft. Sie bietet die Vorbereitung Athens für die Tätigkeit des größten Meisters, dessen die ältere griechische Malerei sich rühmt, Polygnots.

Reifarchaische ionische Marmorskulptur. Während die Malerei in Athen ganz neues, echt attisches Leben gewinnt, bringt die verwandte Reliefkunst auf ostionischem Gebiete die letzten verfeinerten Erzeugnisse archaischer Kunst hervor. In dem lykischen Xanthos begegnen wir einem eigentümlichen Grabfries, der Darstellung eines Leichenzuges, bei dem das Roß des Verstorbenen mitten unter Leidtragenden zu Wagen und zu Fuß im



433. Apollon und die Nymphen. Von der Kultstätte eines Torgebäudes in Thasos. Louvre

Zuge geführt wird, in einem Stil, der trotz mancher Ungeschicklichkeiten doch jünger ist, als das Harpyiendenkmal (Abb. 407 f.). Ganz vorzüglich ist ebendort die ausführliche Schilderung eines Hühnerhofes mit mehrfachen Hahnenkämpfen, die einzelnen Vögel sehr scharf umrissen, einst bunt gefärbt, ein Werk, das die Freude am Tierleben reizvoll bekundet. Der ionischen Insel Thasos entstammen drei Platten von dem Eingang eines Gebäudes (Prytaneion), der ebenso, wie die dortigen Stadttore, innen mit Reliefdarstellungen geschmückt war und zugleich dem Kulte diente; diese Prozession der Nymphen (Abb. 433) und Chariten redet dieselbe, wenn auch etwas reifere Formensprache wie das Harpyienmonument, die sich in dem Apollon am freiesten regt. Einer ionischen Grabstele begegnen wir auf dem Festland im böotischen Orchomenos, aus dortigem grauen Marmor von dem aus Naxos zugewanderten Künstler Alxenor mit Anlehnung an einen mehrfach vorkommenden Typus geschaffen (Abb. 434). Auf den Knotenstock gestützt, hält ein bärtiger Mann dem aufspringenden Hund eine Heuschrecke hin. Die Wiedergabe der übereinander geschlagenen Beine und des Umrisses der Gestalt ist ungelenk, das Auge noch wie in der ganzen archaischen Kunst trotz der Profilstellung des Gesichtes von vorn dargestellt, der Faltenwurf des Gewandes ist steif; doch spricht aus dem flachen Reliefbild ein lebensvoller Sinn, der selbst für die kleinen Vorgänge des Lebens ein offenes Auge hat. Naiv spricht der Künstler die Freude an seinem Werke in der metrischen Inschrift aus, die seinen Namen nennt und mit einem: »Seht's euch nur an!« die Beschauer zur Bewunderung auffordert. Wie er nach Böotien, so siedelte der Kleinasiate Telephanes aus Phokäa nach Thessalien über und stellte seine Kunst in den Dienst der dortigen Tyrannen, bis reichere Aufgaben ihn an den Hof von Susa führten (S. 89). Nachrichten und einzelne erhaltene Monumente aus Pharsalos, Larissa, Pella, Abdera weisen darauf hin, daß die Kunst im ganzen Norden Griechenlands sich unter

435. Artemis. Aus Pompeji. Marmor. Neapel

434. Grabstele. Werk Alxenors von Naxos, aus Orchomenos. Grauer böotischer Marmor. Athen

436. Orestes tötet Aigisthos. Marmorrelief aus Aricia. Kopenhagen

ionischem Einfluß, wenn auch in einer eigenen, etwas breiten, »pastosen« Vortragsweise, entwickelte. Auf ionischer Grundlage ist auch die elegante eilende Artemis erwachsen, von der außer mehreren andern eine leicht modernisierte Marmorkopie, am Kopf und Mantelsaum bemalt, in Pompeji gefunden worden ist (Abb. 435). Die vermutete Abhängigkeit von einem Original der naupaktischen Künstler Menaichmos und Soïdas (später in Paträ) läßt sich wohl nicht aufrecht erhalten. Die ionische Kunst hat ihre Wirkung sogar bis nach Spanien erstreckt; in Elche (Ilici) bei Alicante haben sich Skulpturen gefunden, die gewisse Künsteleien iberischer Tracht mit ionischer Anmut verbinden.

Etwas herber muten die spärlichen Überreste der Kunst der Westionier an, die in Mittelitalien zum Vorschein gekommen sind und mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das chalkidische Kyme zurückgeführt werden dürfen; so das Relief aus Aricia mit der Tötung des Aigisthos durch Orestes (Abb. 436). Mit den einfachsten Mitteln ist hier die Empörung Klytaimestras, der Jubel Elektras und das Entsetzen der Dienerinnen zu sprechendem Ausdruck gebracht; die Formen sind scharf, die Bewegungen eckig, Falten und Haare steif. In vielen Einzelheiten, eng angeschmiegter Faltenbildung, Kopfform, verwandt ist ein in der Wirkung weit überlegenes Werk, die Statue einer sitzenden Göttin in Berlin (Abb. 437), deren Fundort nicht überliefert, deren Beziehung zu westionischer Kunst durch den Stil nahegelegt wird. Wir dürfen in ihr ein Kultbild aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts zu besitzen glauben, und geben uns dem stimmungsvollen Eindruck, den diese noch namenlose gütige Göttin auf uns macht, willig hin. Daß die berühmte kapitolinische Wölfin ebenfalls in diesen Kreis gehöre, ist durch neuere Funde immer unwahrscheinlicher geworden (vgl. unten C, 3).

Die Perle dieser ionischen Kunst stellt ein Werk dar, das in Rom auf dem Boden der Villa Ludovisi zum Vorschein gekommen ist (Abb. 438). Es ist ein Marmorgerät, viereckig im Grundriß, hufeisenförmig, an der einen längeren Seite offen, innen ganz schmucklos, außen verziert. Die Schwierigkeit und Unsicherheit der Deutung, selbst des tatsächlichen Vorgangs, kann die Bewunderung der entzückenden Frische und Feinheit nicht beeinträchtigen: eine auftauchende oder kniende Frauengestalt wird von zwei Dienerinnen gehalten oder gehoben. Die landläufige Deutung sieht darin das Auftauchen Aphrodites aus dem Meer, eine andere die Niederkunft der knienden Leto auf Delos, die der homerische Hymnus schildert. Eine verhüllte Frau, opfernd, und eine nackte Flötenspielerin, beide an den Seiten in den engen Raum hineingezwängt, schließen den Kreis; in der nackten Gestalt fällt neben frischen Formen die mißlungene Wiedergabe des übergeschlagenen rechten Beines auf. Ein offenbar verwandtes Stück ist nach Boston gekommen (Abb. 439). Es zeigt einen geflügelten Knaben, der auf großer Wage (nur die Einsatzspuren und die Wagschalen mit ihrem Inhalt erhalten) zwei

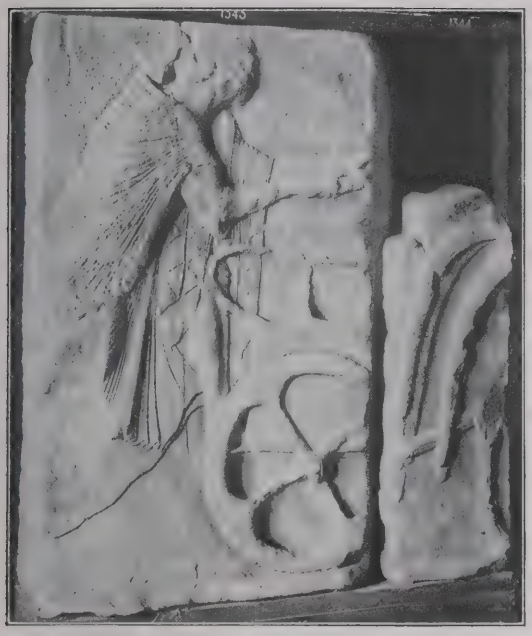
437. Statue einer Göttin in Berlin

kleine menschliche Gestalten gegeneinander abwägt, also eine Art Psychostasie, der zwei sitzende Frauen zuschauen, die eine erfreut, die andere trauernd. Auf den Seiten ein leierspielender Knabe und eine langbekleidete greisenhafte Gestalt. Die Darstellung wird auf den Adonis-Mythos bezogen, ist aber ebenfalls im einzelnen noch völlig unklar. Auch die nach dem äußeren Aufbau vermutete enge Zusammengehörigkeit beider Denkmäler stößt auf Schwierigkeiten. Trotz aller Ähnlichkeit bildet die Vortragsweise des Bostoner Exemplars, welche an Rundfiguren erinnert, die vor einer Wand aufgestellt sind, gegen die zurückhaltende feine Reliefbehandlung des ludovisischen einen auffälligen Gegensatz. Verwendet denkt man sich die Reliefs als Abschluß an den Enden eines oder mehrerer länglicher Altäre, doch auch dies ist nicht gesichert. Verwandt sind allen diesen Werken tönerne Votivtäfelchen mit flachem Relief, die in überraschender Menge in einem Heiligtum der eleusinischen Gottheiten im epizephyrischen Locri gefunden wurden.

Attische Plastik. Diese reife ionische Kunst hat, noch im Zusammenhange mit den ionischen Einwirkungen der peisistratischen Zeit, ihre Spuren auch in Attika hinterlassen. Einen Beleg bieten Reste eines großen Marmorfrieses auf der Akropolis, die von einer Basis oder einem Altar herrühren (Abb. 440); das größte Bruchstück stellt einen wagenbesteigenden Jüngling dar, vielleicht einen jugendlichen Gott (Apollon?). Der Künstler des ursprünglich

438. Von einer Altarbekrönung (oder Thronlehne?). Marmor. Rom, Thermenmuseum, früher Ludovisi

439. Gegenstück zu obenstehendem Relief. Boston



440. Relief eines wagenbesteigenden Jünglings. Akropolis

441. Bruchstück vom Weihgeschenk des Euthydikos. Akropolis

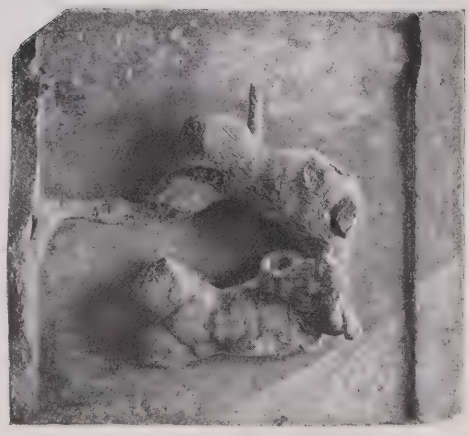
viel umfangreicheren Denkmals gibt den verschiedenen Stoff des Untergewandes und des Mantels deutlich wieder und zeigt das Nackte so fein und zierlich behandelt, daß der Jüngling vielfach als Frau angesprochen ward. Das Relief stellt gegenüber den meisten ionischen Werken einen ähnlichen Fortschritt dar, wie etwa gegenüber den älteren Frauenstatuen von der Akropolis das Bruchstück einer von Euthydikos geweihten anmutig herben Mädchenstatue (Abb. 441), in dem das Übermaß ionischer Zierlichkeit in attische Grazie, das stereotype Lächeln in zurückhaltenden Ernst umgewandelt erscheint; man möchte an peloponnesische Einwirkung (s. u.) denken. Ein anderes Beispiel der gleichen Richtung bietet der Abb. 442 wiedergegebene

442. Kopf einer Mädchenfigur. Akropolis

443. Der blonde Ephebe. Marmorkopf. Akropolis

a. Herakles und Kyknos

b. Herakles und der Hirsch



c. Theseus und der Minotauros

444. Metopen vom Schatzhause der Athener in Delphi

Kopf einer leider im Körper sehr beschädigten Frauenfigur gleichen Fundortes, vor allem aber der mit Recht berühmte blonde Jünglingskopf (so nach der gut erhaltenen Bemalung seines Haares benannt), ein Werk, das man ohne das Zeugnis der Umstände seiner wunderbaren Erhaltung vielleicht nicht wagen würde, noch vor den Persersturm zu datieren (Abb. 443), dem es nur eine ganz kurze Spanne Zeit vorausgehen kann. Die starke Innerlichkeit des Ausdruckes dieses ernsten Jünglings zeigt uns schon die ganze Entwicklung im Fluß, welche das 5. Jahrhundert kennzeichnet; die Ähnlichkeit mit dem Mädchen des Euthydikos (Abb. 441) ist so groß, daß man beide für Werke derselben Hand halten möchte, den Jüngling für das etwas jüngere.

Wohl zum Dank für den vom delphischen Orakel den Alkmeoniden bei der Vertreibung der Tyrannen geleisteten Beistand (S. 197), sicher nicht erst nach der Schlacht von Marathon, wie Pausanias zu wissen glaubte, erbauten die Athener in Delphi ein marmornes Schatzhaus (Abb. 394), auch insofern von seltener Pracht, als es mit nicht weniger als 30 Metopen, Herakles- und Theseustaten, geschmückt war (Abb. 444). Diese zeigen, bei manchen archaischen Härten (b), lebhafte Komposition und durchgeführte Wiedergabe der Muskulatur, namentlich des Rumpfes, herber und unausgeglichener als in den etwas jüngeren Tyrannenmördern (Abb. 455), aber von dem gleichen Studium des nackten bewegten Körpers zeugend, das die zeitlich ja unmöglich weit davon entfernte Basis Abb. 420 oder die Malerei eines Euphronios (S. 222) auszeichnet. Der geschichtliche Zusammenhang mit den Skulpturen vom Giebel des »Hekatompedon« (Abb. 425) ist ebenso klar wie der große Fortschritt in Körperbehandlung und Gruppenbildung. Auch begegnet hier zuerst eine Zusammenfassung der Metopen zu bestimmten Sagengruppen (Herakles, Theseus). Zwei berittene Amazonen bildeten die Akroterien des Giebels. Das skulpturenreiche Schatzhaus nimmt sich aus, als ob es im Wetteifer mit dem knidischen

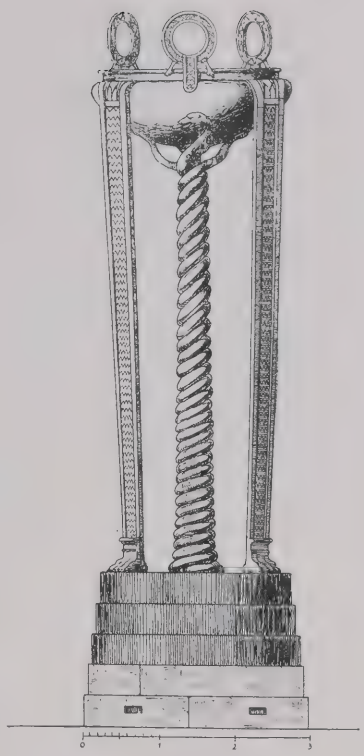
und dem siphnischen (Abb. 410ff.) errichtet worden wäre, ein Beispiel attischen Maßes und frischer attischer Kraft gegenüber dem ionischen Überschwang.

Peloponnesischer Erzguß. Im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts, während die attische Malerei und Skulptur ihren raschen Aufschwung nahm (S. 221ff.), bereitete sich im Nordosten des Peloponnes eine entscheidende

445. Zeus von Ithome, nach Hageladas.
Messenische Münzen

Wendung in der Plastik vor. Sie knüpfte sich an die Ausbildung des Erzgusses, der schon im Anfang des Jahrhunderts in Samos durch Rhoikos und Theodoros aus Ägypten in die griechische Kunst eingeführt worden war (S. 194f.). Aber er hatte seither gegenüber der ionischen Marmorkunst nur ein für uns verborgenes Leben geführt. Doch nun, zu trefflicher Technik ausgebildet, bot er das allergeeignetste Material für die reichen Aufgaben, die der Plastik durch den Aufschwung der olympischen und der übrigen Nationalspiele gestellt wurden. Das Erz erlaubt eine viel größere Freiheit und Leichtigkeit der Komposition als der Marmor, und während dieser durch seine Transparenz die Umrisse gleichsam erweicht, fordert das Erz zu schärferer Betonung der Formen auf. Wurde nun noch sein heller Glanz durch transparenten Überzug mit einer Asphaltlösung gedämpft und die Farbe sonnengebräunter Haut angenähert, so war es besonders zur Darstellung nackter Männerkörper geeignet. So traten jetzt die ehernen Siegerstatuen neben die Siegeslieder eines Pindar und fanden ihre Aufgabe in möglichst vollendeter Wiedergabe des gymnastisch durchgebildeten Körpers. Diesem Ziele strebten vor allem die Schulen von Sikyon, Argos und Ägina nach. Neben Götterstatuen nahmen zumeist Erzbilder von Siegern in den verschiedenen Kampfarten, zu Fuß, zu Roß, zu Wagen, ihre eifrige Tätigkeit in Anspruch. Bedeutende Meister wie Kanachos von Sikyon (Apollon Philesios bei Milet, Abb. 397), Hageladas von Argos (Zeus auf Ithome, Abb. 445), Kallon und der etwas jüngere Onatas von Ägina können zugleich als Vollender des archaischen Stiles und seiner Motive und als Begründer eines neuen, strengen

446. Zeus mit Blitz und Adler.
Erzstatuette. Olympia



447. Platäisches Weihgeschenk in Delphi.
Der (verlorene) goldene Dreifuß ergänzt; die Mittelstütze aus drei ehernen Schlangen nach dem in Konstantinopel erhaltenen Original, etwa $6^1/_2$ m hoch. (Dreifuß nach Furtwängler, Basis nach Bulle)

448. »Apollon« aus Piombino. Erz. Paris

Naturstudiums gelten; der Zeus der Münzen z. B. ist die Weiterbildung eines älteren, vielfach wiederholten Typus (Abb. 446). Auch zu größeren Gruppen wurden die Erzbilder schon vereinigt: Hageladas schuf für Tarent eine Gruppe mit Pferden und kriegsgefangenen Weibern, die nach Delphi gewidmet ward, Onatas für Olympia die Losung achäischer Helden für den Zweikampf mit Hektor (Ilias 7, 161 ff.), für Delphi einen Kampf zwischen Tarentinern und ihren messapischen Nachbarn zu Fuß und zu Roß um den gefallenen iapygischen König Opis. Während die ersten beiden Gruppen mehr als Zusammenstellungen lose verbundener Einzelfiguren erscheinen, bildet die letzte in Anlehnung an ein in der Malerei viel behandeltes Thema eine um einen bestimmten Mittelpunkt geschlossene Gruppe. Onatas war auch als Götterbildner berühmt (Hermes in Tanagra, Herakles der Thasier in Olympia, jugendlicher Apollon, dessen Schönheit und Vollendung gelobt wird). Die oft wiederholte Angabe, Hageladas sei der Lehrer des Phidias, Myron und Polyklet, der drei größten Plastiker des 5. Jahrhunderts, gewesen, ist höchstens etwa für Myron, indirekt vielleicht für Polyklet haltbar; für Phidias ist sie nur schlecht bezeugt und wenig glaubwürdig. All diesen Künstlern flossen Aufträge von allen Seiten zu. Als es nach den Perserkriegen galt, den Göttern Siegeszehnten darzubringen, erschienen die nordpeloponnesischen Erzgießereien dazu am geeignetsten (Anaxagoras' von Ägina 10 Ellen hoher Zeus in Olympia, Schlangendreifuß in Delphi, Abb. 447, vgl. 394 f., beide aus der platäischen Beute). Es fehlt nicht ganz an erhaltenen Erzwerken, die uns die peloponnesische Kunst dieser Zeit vor Augen stellen. Der Apollon aus Piombino (Abb. 448), noch in dem alten Schema des 6. Jahrhunderts, und mehrere eherne Köpfe lassen sich mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit dieser Gruppe zuweisen. Ebenso gehört hierher das allerdings nicht mehr dem Hageladas selbst gehörige Vorbild einer in römischer Zeit oft kopierten Statue (Abb. 449, meist nach einem inschriftlich bezeugten Kopisten Stephanos genannt), deren auffällige Proportionen, kleiner Kopf bei breiten Schultern, in der lebendigen griechischen Kunst wenig Nachfolge gefunden haben; der Stand ist freier geworden: nicht mehr der vorgestellte linke Fuß bestimmt die Haltung, sondern ein gleichmäßigeres Ruhen auf beiden Beinen. Gemeinsam ist allen diesen Werken eine scharfe Naturbeobachtung, das Hervorheben des Knochengerüstes, das Streben nach anatomischer Richtigkeit und festen Proportionen, im Ausdruck ein strenger Ernst, der den stärksten Gegensatz gegen das stereotype Lächeln der ionischen Marmorfrauen bildet.

449. Jünglingsstatue von Stephanos. Marmor. Villa Albani

450. Bronzestatue aus Herculaneum. Neapel

Derselben argivischen Schule dürfen wir die Ausbildung der weiblichen stehenden Statue zuschreiben, vor allem der mit dem einfachen dorischen Chiton (Peplos) bekleideten, darum modern meist als Peplosfigur bezeichneten; in ähnlicher strenger Haltung stehend und mit sparsamer, im Aufbau der Gestalt klarer Faltengebung ausgestattet, sind sie würdige Gegenstücke der strengen Athletenfiguren (Abb. 450). Das Vorkommen der Typen unter den argivischen Terrakotten beweist, daß sie tatsächlich in Argos einheimisch sind.

Die Giebelgruppen von Ägina (Abb. 451 ff.). Die Art dieser nordpeloponnesischen Kunst lernen wir am deutlichsten aus den beiden Giebelgruppen von Ägina kennen, die mit Sicherheit den ersten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts zugeschrieben werden dürfen. Der wohl erhaltene Tempel an der Nordostspitze der Insel ward zuerst vermutungsweise Zeus, dann Athena, jetzt aber mit Sicherheit der von Kreta stammenden Göttin Aphaia zugesprochen. Er ist an Stelle eines älteren Tempels erbaut, der vermutlich identisch mit dem »Hause« der Aphaia war, das eine Inschrift des 6. Jahrhunderts nennt. Zahlreiche Überreste von Weihgeschenken bezeugen die Bedeutung ihres Kultes. Der neue Tempel, aus Poros erbaut

(Abb. 322), entspricht im Aufriß völlig, im Grundriß ungefähr dem dorischen Kanon (6×12 Säulen), bildet aber durch die Schlankheit seiner Säulen ($10^2/_3$ Halbmesser), die Straffheit seiner Kapitelle, die Niedrigkeit seines Gebälkes bereits den Übergang zu den attischen Bauten der Blütezeit. Der Aufgang an der Frontseite wird wie bei den peloponnesischen Tempeln durch eine Rampe gebildet. Die Frauengestalten neben dem reich entwickelten Akroterion (Abb. 452) wiederholen ein altes ionisches Motiv (Abb. 421ff. Taf. 7); auf den Ecken des Giebels saßen Sphingen. In den Figuren hat man die den Ägineten geläufige Erztechnik wirksam finden wollen. Sie sind allerdings in ihren Motiven wie für Erz erfunden, aber aus parischem Marmor mit erstaunlicher Beherrschung auch dieser Technik gearbeitet, entbehren aller Stützen und sind auf allen Seiten gleichmäßig vortrefflich ausgeführt, als ob sie für freie Einzelaufstellung berechnet wären. Die Statuen, einst durch Farbe und zahlreiche Metallzusätze gehoben, zeichnen sich durch sichere Kenntnis des Körpers und seiner rhythmischen geschulten Bewegung, seiner gymnastischen Durchbildung, seines Muskelspiels aus, doch ist ein bedeutender Unterschied zwischen den beiden Giebeln erkennbar. Der durchweg altertümlichere Westgiebel gibt die etwas kleineren Figuren magerer, härter, gehemmter, auch im Ausdruck der Köpfe befangener wieder (Abb. 454), während die Gestalten des Ostgiebels (am besten erhalten sind A′, G′—K′) voller sind und saftigeres Fleisch, lebendigere Bewegungen, ausdrucksvollere Züge aufweisen (Abb. 453). Der Liegende des Westgiebels (N) ist ohne jede Drehung im Körper steif frontal und darum mit eckiger, fast verrenkter Haltung hingelegt; in dem des Ostgiebels (A′) ist diese Drehung bereits in der Hauptsache durchgeführt, eines der ersten Beispiele der Befreiung von der starren Frontalität der älteren Kunst. Ähnliches Bestreben tritt auch in den anderen Figuren hervor, die Bewegung gewinnt einheitlichen Fluß und mehr und mehr völlige Freiheit. Offenbar sind uns zwei Stufen der gleichen Kunst an demselben Tempel nebeneinander erhalten: die Vermutung, daß die fortgeschrittenen Statuen des Ostgiebels Ersatz für eine dem westlichen gleichartige, wohl durch kriegerische Ereignisse der Zeit beschädigte Gruppe seien, würde nicht nur diese Schwierigkeiten lösen, sondern auch erklären, woher die Reste einer dritten, dem Westgiebel verwandten Gruppe und eines dritten Giebelakroterions stammen. Die Entstehung des ganzen Tempels müßte dann einige Zeit vor die Perserkriege, die des Ostgiebels in deren Zeit selbst fallen.

Derselbe Gegensatz wie in den einzelnen Figuren offenbart sich in der Komposition. Früher hielt man beide Giebel für wesentlich gleich komponiert; man glaubte in ihnen eine einheitlich um einen Gefallenen als Mittelpunkt geordnete Gruppe erkennen zu dürfen, deren beide Hälften, ganz symmetrisch aufgebaut, wie Schalen an einer Wage gleich schwebten; die Nachricht von der Gruppe des Onatas (S. 232) konnte in dieser Annahme bestärken. Allein Furtwänglers scharfsinnige Untersuchungen ergeben ein ganz abweichendes Bild (Abb. 451f.). Nur noch in der Mittelfigur, der unsichtbar den Kampf beherrschenden Göttin Athene (G. F′) stimmen die beiden Giebel in stark betonter Absichtlichkeit überein. Um sie spielt sich eine Schlacht ab, in angemessener Symmetrie, wenn auch nicht ganz ohne Abwechslung, und in prinzipiell verschiedener Weise erfaßt. Im Westgiebel (Abb. 451) zerfällt jeder der beiden Flügel wiederum in zwei getrennte Gruppen, je einen Kampf über einem Gefallenen nach beliebtem Schema (D—F, H—K), sodann einen gegen das Giebelende hin gerichteten selbständigen Kampf eines Hopliten und des ihn begleitenden Bogenschützen gegen einen Niedersinkenden (A—C, L—N). So geschickt hier auch die Giebelschräge benutzt ist und so belebt die einzelnen Handlungen gestaltet sind, die Komposition als Ganzes ist nicht zu voller Einheit gekommen, auf welche die Entwicklung hinstrebt.

Diesen Fortschritt weist der weniger gut erhaltene Ostgiebel in höherem Maße auf (Abb. 452). Obschon auch er zwei getrennte Schlachtbilder bietet, so bildet doch jeder der beiden Flügel eine einzige große zusammenhängende Gruppe, zu der die einsam in den Ecken liegenden Sterbenden einen stimmungsvollen Gegensatz bilden, den innerlich erfaßten Ausklang und zugleich die kompositionelle Beruhigung gegen das Ende hin. Im Westgiebel branden die Wogen des Kampfes noch bis in die Giebelecken hinein und lassen die architektonische Begrenzung wie eine unbequeme Härte empfinden. Davon ist im Ostgiebel nichts mehr zu spüren. Die im einzelnen allerdings nicht ganz gesicherte Szene zunächst der Mitte, mit dem zurücksinkenden Gegner (vgl. Abb. 444a. 471), dem sein Knappe beispringt (C′—E′, G′—J′), und der vortrefflich durchgeführte Bogenschütze (Herakles mit dem Löwenhelm K′) geben ein ebenso lebendiges und interessantes Bild, wie der Gefallene A′ (Abb. 453), der durch den Ausdruck stolzen und stillen Leidens den tapferen Sinn seines Schöpfers erkennen läßt, der sicher auch die Waffe zu führen wußte und geführt hat. Den Gegenstand beider Giebelgruppen bilden die Kämpfe der äginetischen Heroen aus Aiakos' Geschlecht, die, wie Pindar (Isthm. 5, 35) singt, »zweimal die Stadt der Troer im Kampf eroberten, zuerst [Telamon] im Gefolge des Herakles, sodann [Aias und Teukros] mit den Atriden«. Die einzelnen Helden lassen sich freilich, mit Ausnahme des Herakles, nicht mehr sicher benennen, der Künstler hat keinen besonders gekennzeichnet, und die Auflösung des Kampfes in einzelne Gruppen macht für uns Einzeldeutungen unmöglich, obwohl wir vermuten dürfen, daß einst ebenso wie bei vielen Vasenbildern (vgl. Abb. 353) und manchen monumentalen Skulpturen, so auch hier die Namen der Helden, etwa auf dem horizontalen Geison, zu lesen standen und das lokalpatriotische Interesse befriedigten.

Ungefähr gleichzeitig, eher noch etwas älter, ist eine peloponnesische Giebelkomposition in Olympia, die vom Schatzhause der Megarer (vgl. S. 157). Sie liegt uns nur in sehr zertrümmerten Resten eines Kalksteinreliefs vor; fünf Gruppen aus dem Gigantenkampfe waren so angeordnet, daß der kämpfende Zeus die Mitte einnahm, beiderseits von ihm Athena und Herakles auf ihre gestürzten Gegner eindrangen, in den Ecken Poseidon und Ares in geduckter Stellung je einen niederfallenden, ihnen zugewendeten Giganten angriffen. Die Gruppen sind geschlossen und reich, schon ganz nach der Art des äginetischen Westgiebels komponiert. Die schlechte Erhaltung läßt aber diese Vorzüge und die Art der Arbeit kaum mehr zur Wirkung kommen.

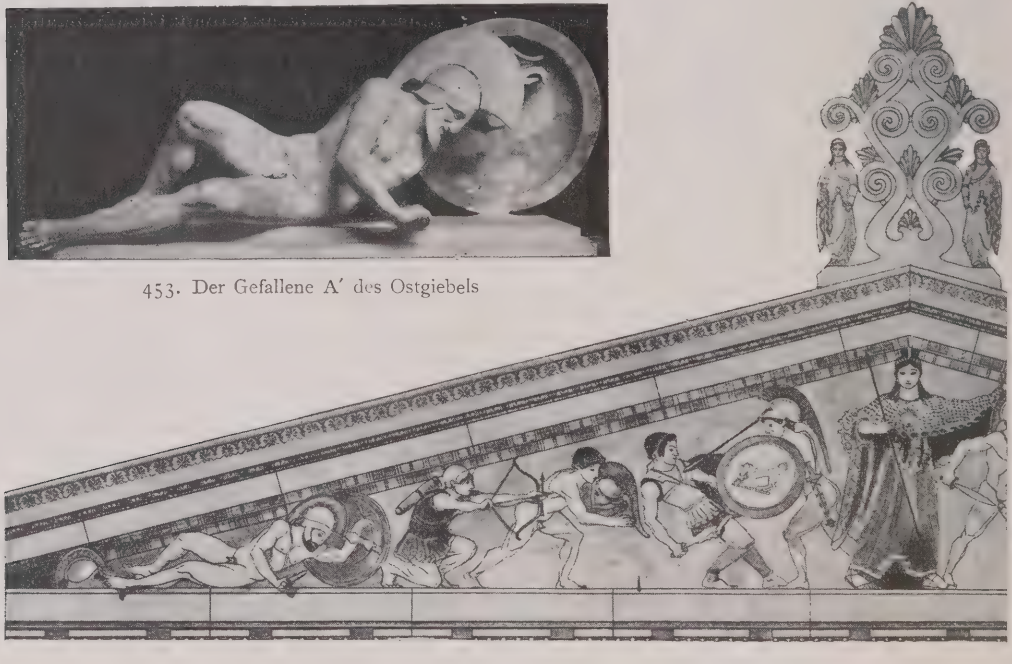
Attischer Erzguß. Die Geltung der nordpeloponnesischen Kunst blieb nicht auf ihre Heimatstätten beschränkt; die Hauptmeister finden wir alle auch in Athen tätig. Ihr Einfluß macht sich denn auch bei den dortigen Künstlern dieser Übergangszeit deutlich geltend: Erz wurde statt des Marmors herrschend, der nackte Mann statt der ionisch bekleideten zierlichen Frau, dorischer Ernst statt ionischer Heiterkeit. Als Beleg dieses Umschwunges können die Statuen der beiden Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton gelten, die bald nach der Vertreibung des Hippias (510) in öffentlichem Auftrag Antenor, der Schüler und Vollender ionischer Marmorkunst (S. 217), in Erz gegossen hatte. Gewiß stimmte diese Gruppe, die Xerxes 480 entführte, in der Komposition mit der späteren überein, die alsbald zum Ersatz für sie geschaffen ward (Abb. 455). Es ist nicht bloß das erste Beispiel eines politischen Denkmals, sondern auch die erste geschlossene Freigruppe, die wir kennen. Den Stil dieses Werkes des Antenor mögen wir uns nach den Metopen des delphischen Schatzhauses (Abb. 444) vorstellen. Von der jüngeren Gruppe, welche Kritios und Nesiotes 477 schufen, haben wir dagegen eine sichere Anschauung durch eine plastische Kopie in Neapel (Abb. 455) und andere Nachbildungen. Hier scheint der Einfluß der peloponnesischen Erz-

A B C D E F G H

451. Der Westgiebel des Tempels zu Ägina, Aias und Teukros
(Nach der Herstellung Furtwänglers.

künstler deutlich. Eng zusammengeschlossen stürmen die beiden Freunde nebeneinander vorwärts, Harmodios kräftig mit dem Schwert ausholend, Aristogeiton mit vorgehaltenem Mantel und stoßbereitem Schwert. Die heftige Bewegung erscheint mit gezügelter Kraft und Freiheit wiedergegeben. Meisterhaft gelungen ist die schwierige Aufgabe, zwei in gemeinsamer Handlung begriffene Personen zu einer einheitlichen, sowohl von vorn wie von den Seiten gleich übersichtlichen und wirksamen Gruppe zu verbinden. In der Vorderansicht (a) macht sich vielleicht zum erstenmal die Tiefendimension geltend. Der gleichen Schule entstammt

453. Der Gefallene A′ des Ostgiebels



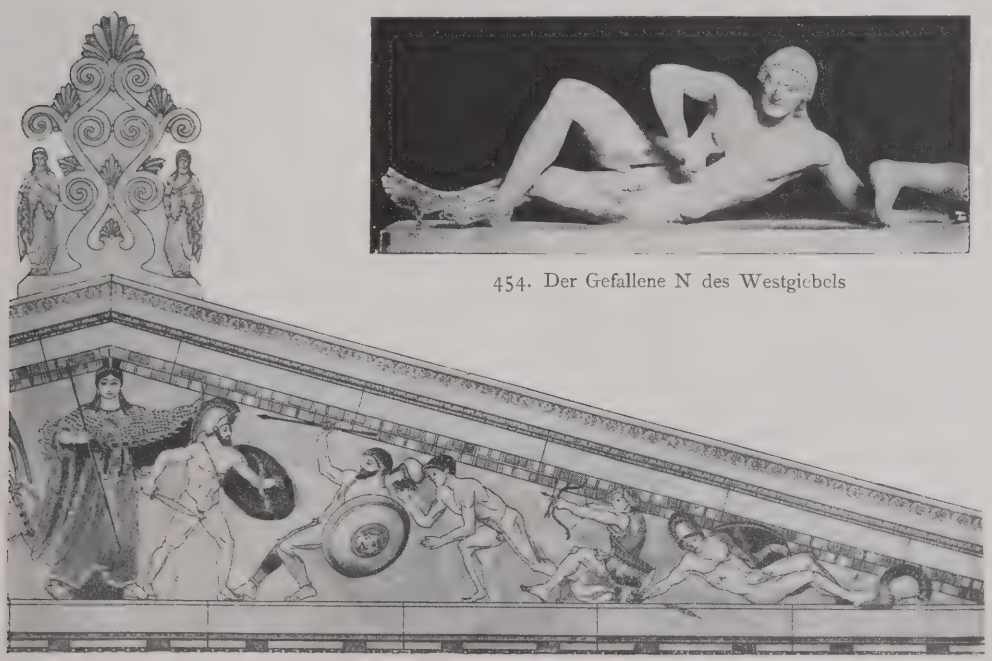
A′ B′ C′ D′ E′ F′ G′

452. Der Ostgiebel des Tempels zu Ägina. Herakles (K′) und Telamon
(Nach der Herstellung

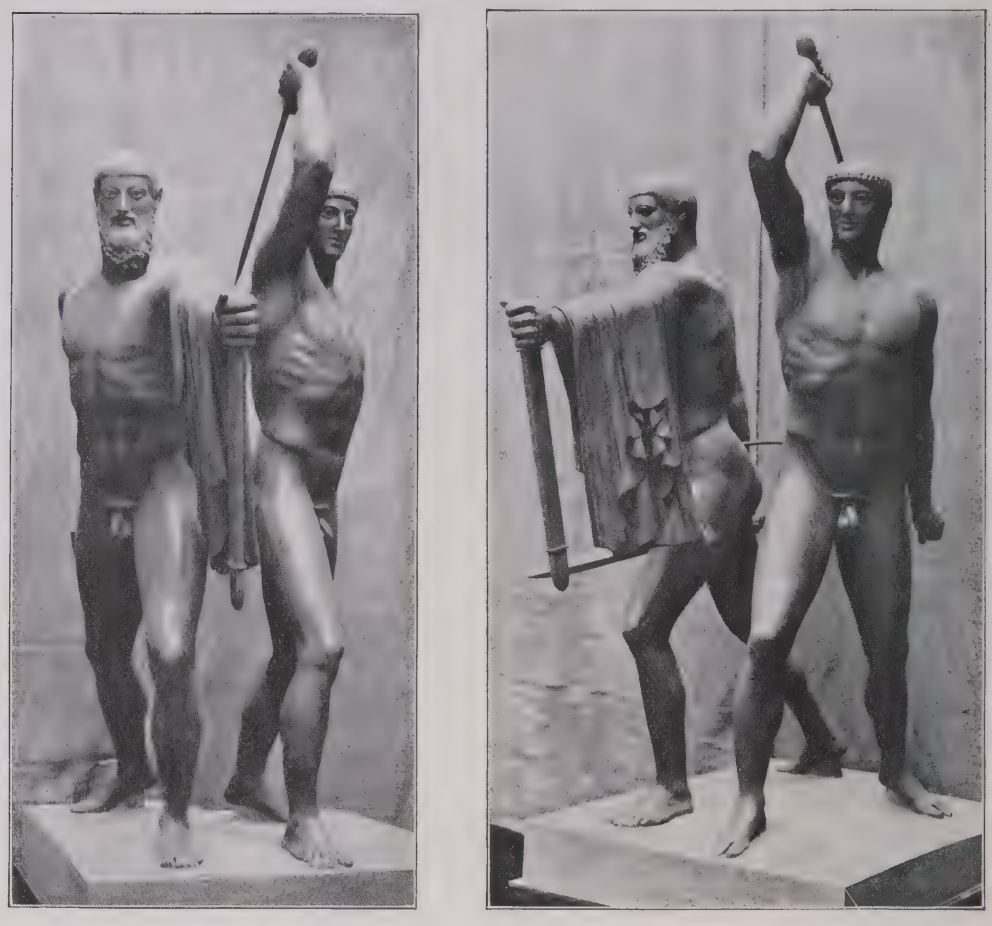
F G H J K L M N
im Kampfe vor Troja. Marmor. München
A und E, J und N sind zu vertauschen)

eine frische Knabenstatue von der Akropolis (Abb. 456). Neben Kritios und Nesiotes, deren Waffenläufer Epicharinos durch eine Erzstatuette zu Tübingen (Abb. 457) veranschaulicht werden kann, wandelte wohl auch Hegias, der Lehrer des Phidias; von ihm werden Knaben auf Rennpferden genannt, daneben Götterbilder (s. unten). Manche attische Einzelwerke aus dieser Zeit sind uns erhalten (behelmter Erzkopf von der Akropolis), in denen der dorische Einfluß unverkennbar, dabei aber doch der attische Charakter nicht minder deutlich ausgeprägt ist.

454. Der Gefallene N des Westgiebels



F G' H' J' K' L'
im Kampfe gegen Laomedon. Marmor. München
Furtwänglers)



a. b.

455. Gruppe der Tyrannenmörder. Marmor. Neapel. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum

Die Generation nach den Perserkriegen. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts steigt die hellenische Kunst rasch zum Gipfel der Vollendung empor. Der Kampf mit den Persern hatte alle Kräfte angespannt; der glorreiche Sieg erhöhte das Lebensgefühl und ließ das Dasein doppelt wertvoll und des reichsten Schmuckes würdig erscheinen. Überall entstanden neue große Tempel, teils an Stelle der von den Persern zerstörten, die wiederherzustellen religiöse Pflicht war, teils Neubauten als Ausdruck des Triumphgefühls. Für Maler und Bildhauer gewannen die homerischen Kämpfe eine neue Bedeutung: sie schwebten der Phantasie der Künstler wie der Dichter als das mythische Vorbild der eigenen Kämpfe gegen die Orientalen vor. Die Götter selbst hatten sich mächtig und gnädig erwiesen. Ihnen diente auch die Kunst gern und sie wurden jetzt in erhabener Schönheit und Kraft strahlend geschaut, alle Mittel, über die die Kunst zu gebieten gelernt hatte, wurden auf ihre Bilder übertragen, die Bilder selbst in der Größe so gesteigert, daß die Tempel kaum für sie auszureichen schienen. Der vergleichende Blick auf die gleichzeitig aufblühende dramatische Poesie hilft wesentlich den Charakter der griechischen Kunst dieser Zeit erkennen. Wie in allen anderen Kreisen des geistigen Lebens, wie in dem Bereiche der politischen Welt, so tritt auch für das künstlerische Schaffen Athen in den Vordergrund, jedoch erst allmählich,

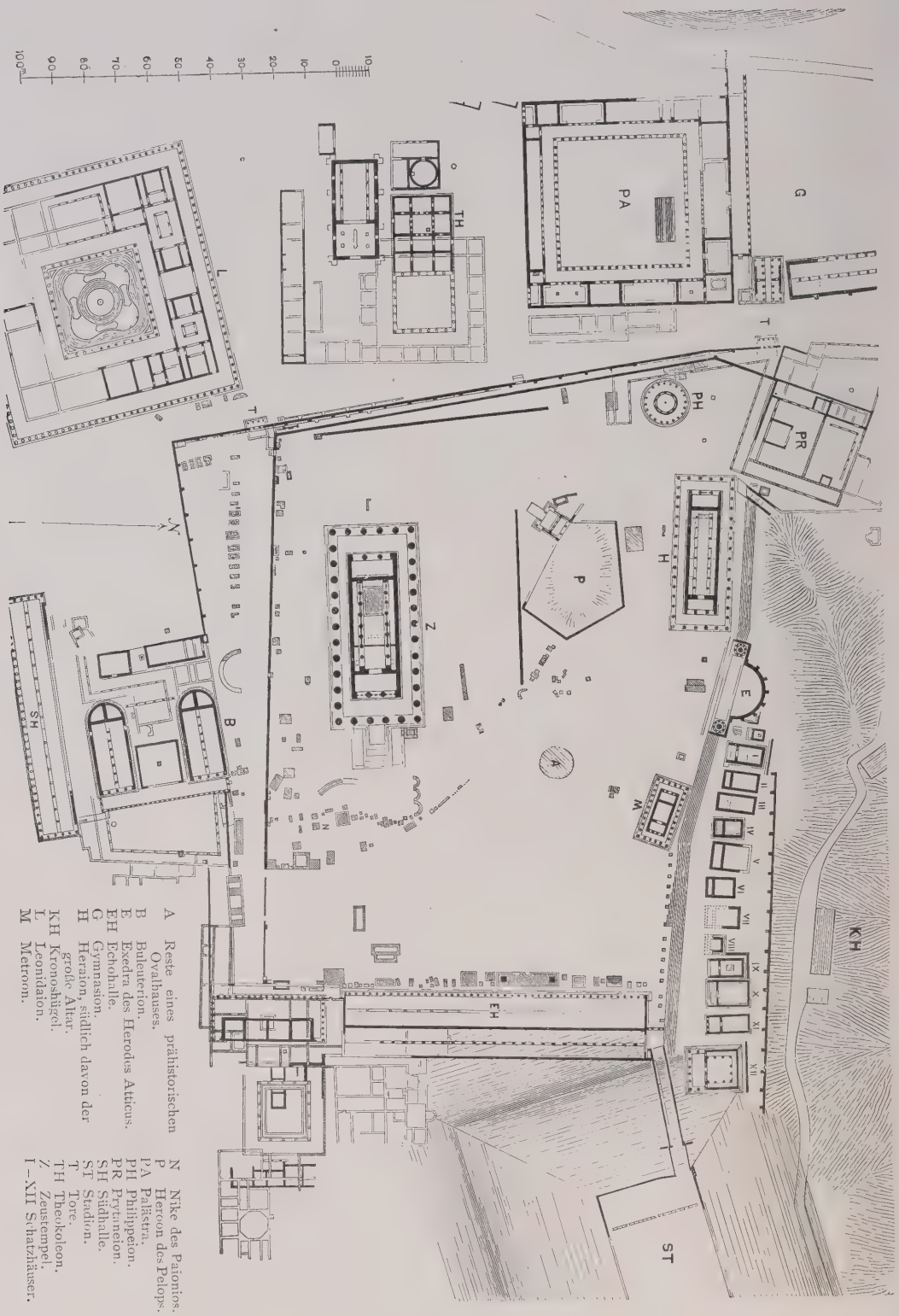
456. Knabenstatue von der Akropolis. Marmor

457. Waffenläufer Tux. Erzstatuette. Tübingen

indem es zunächst anderen Orten den Vortritt läßt. Denn in Athen selbst waren vorher noch andere praktische Aufgaben zu lösen, die alle Mittel des Staates in Anspruch nahmen.

Olympia. Im Mittelpunkte der künstlerischen Tätigkeit steht zunächst Olympia, einmal durch den Bau seines Zeustempels, dessen Skulpturen den Charakter dieser Zeit besonders deutlich widerspiegeln, sodann durch die Menge der Weihgeschenke und Siegesbilder. Der gewaltige politische Aufschwung brachte auch der Altis ihren künstlerischen Abschluß (Abb. 458). Zu dem alten Heräon (H), dem umfriedigten Pelopsbezirk (P), der Terrasse der Schatzhäuser im Norden und dem Buleuterion (B) im Süden trat nunmehr der Zeustempel (Z), schon durch die Kolossalität seiner Verhältnisse von mächtiger Wirkung. Er bildete die Krone aller olympischen Bauten; aus Poros, d. h. in diesem Falle einem einheimischen muschelreichen Sinterkalkstein, errichtet und an allen sichtbaren Teilen mit feinstem weißen Stuck überzogen, spätestens gegen das Jahr 457 v. Chr. vollendet. Als Baumeister wird Libon von Elis genannt. Im Grundrisse gleicht der Zeustempel dem Tempel von Pästum (Abb. 427a), nur daß er bloß 13 Säulen auf der Langseite hat, und zwar mit je 20 Furchen; in beiden Beziehungen befolgt der Tempel den Kanon. Die Seitenschiffe sind noch sehr schmal. Spuren einer Querteilung des Mittelschiffes durch Schranken hängen mit dem späteren Zeuskolosse (Abb. 520) zusammen, auf dessen übermächtige Größe der Tempel nicht von vornherein berechnet war. Reicher bildnerischer Schmuck in den Giebelfeldern und auf den Giebeln, sowie in den zweimal sechs Metopen der beiden Vorhallen (die äußeren Metopen waren glatt und konnten deshalb später die von Mummius geweihten Schilde aufnehmen) erhöhte die Wirkung des Baues, der die ganze Altis in ähnlicher Weise beherrschte wie der Parthenon die Burg von Athen. Wäre der Tempel besser erhalten, so würde er als Muster dorischer Strenge und Wucht den Tempel von Pästum noch übertreffen.

Die Skulpturen des Tempels bieten das Bild einer geschlossenen einheitlichen Kunstweise; zwischen Metopen- und Giebelgruppen besteht keine wesentliche Verschiedenheit. Die



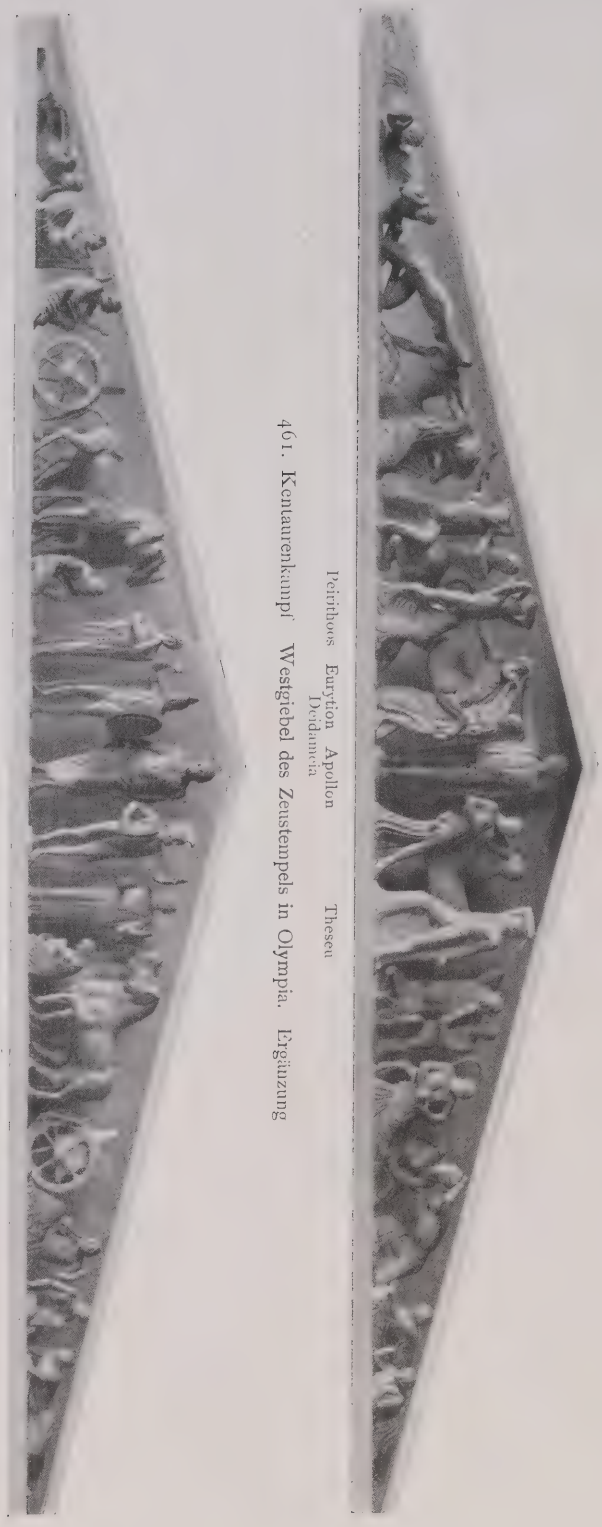
458. Altis von Olympia. Plan

großen Metopenreliefs, ohne Zweifel schon während des Baues eingefügt, schildern die zwölf Taten des Herakles. Eines der besterhaltenen (Abb. 459) führt uns den Helden vor, wie er sich von Atlas die Äpfel der Hesperiden reichen läßt, während er selbst auf dem Nacken das Himmelsgewölbe trägt (sichtbar ist nur das Tragkissen dargestellt, aber für den fühlenden Beschauer traten die schweren getragenen architektonischen Glieder und die den Pronaos überspannende Decke (vgl. S. 157) für das Himmelszelt ein und erweiterten die Erzählung des Mythos zum empfundenen Erlebnis); eine sehr einfache Athena steht hinter Herakles, bemüht, ihm die schwere Last zu erleichtern: es ist der schlichte Ausdruck des Zutrauens in die Macht der hülfreichen Gottheit. An der sitzenden Athena, welche auf die stymphalischen Vögel in der Hand des Helden hinunterblickt, hat man mit Recht neben dem Ländlich-kräftigen die naive Grazie empfunden, so stark sogar, daß man die Göttlichkeit der Gestalt deshalb leugnete. Ein Muster des Stiles bietet die Stiermetope (Abb. 460), in der der Widerstreit der Kräfte durch die sich kreuzenden Diagonalen der Kämpfenden zu überaus klarem Ausdruck gekommen ist; die Wiedergabe der Drehung des Körpers ist beachtenswert. Die Darstellung der kräftigen männlichen Körper, mehr fleischig als muskulös, ist überhaupt trefflich gelungen; die Behandlung der Gewänder ist schlicht und wahrhaftig, bleibt nur etwas bewegungslos, wie denn auch die Köpfe, bei edler Schönheit der Formen, weniger Empfindung und Denken als Energie und Tatkraft zeigen.

459. Atlas bringt Herakles die Hesperidenäpfel.
Metope vom Zeustempel in Olympia

460. Herakles und der Stier.
Metope vom Zeustempel zu Olympia

Hinsichtlich der beiden Giebelgruppen entsteht eine eigentümliche Schwierigkeit dadurch, daß uns Pausanias die Namen ihrer angeblichen Schöpfer angibt. Von Alkamenes, dem Schüler des Phidias, würde danach der Schmuck des Westgiebels (Abb. 461) stammen, die Darstellung des Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren; jedoch stimmt dazu weder die Zeit noch die Kunstart jenes Meisters, soweit wir sie aus anderen Werken erschließen können. Die Mitte

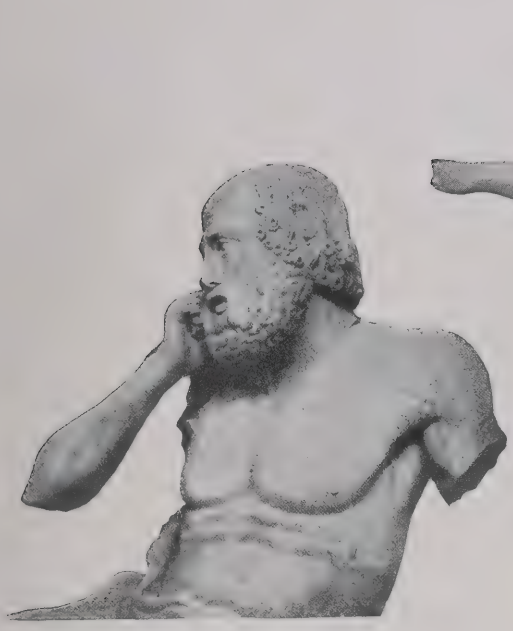


461. Kentaurenkampf. Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Ergänzung

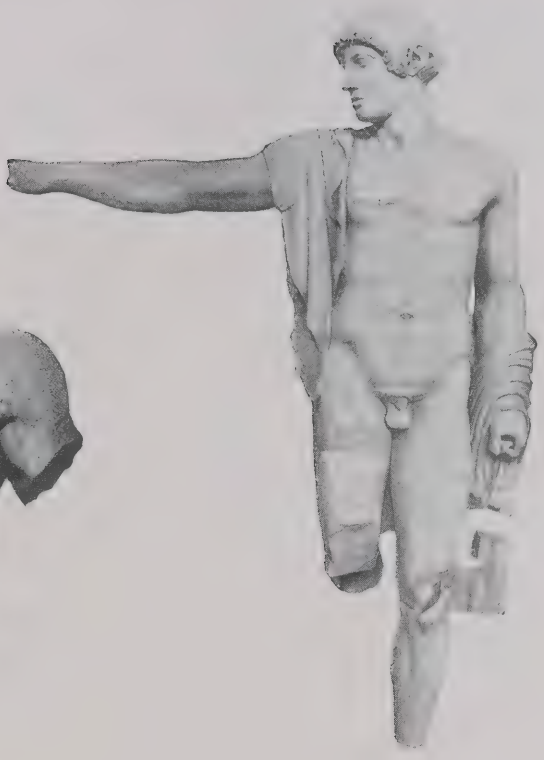
462. Vorbereitung zum Wettrennen des Pelops. Ostgiebel des Zeustempels in Olympia. Ergänzung (nach Kekule)

des Giebels nimmt die Kolossalfigur Apollons ein (Abb. 463). Zu beiden Seiten dieser völlig ruhigen Gestalt, die nur ihre Rechte gebietend ausstreckt, wogt der heftigste Kampf. Kentauren haben die Braut des Peirithoos und andere zur Hochzeit versammelte Frauen, auch einen Knaben, ergriffen und denken sie als Beute wegzuschleppen. Mit den als Waffen aufgerafften Geräten des Opfers eilen die Lapithen, voran Peirithoos und Theseus, zur Hülfe herbei, schwingen das Beil oder stoßen mit dem Opfermesser zu, oder suchen waffenlos den Gegner durch Umklammerung zu erwürgen. Jederseits bilden sich so drei Einzelgruppen; sie sind zum Teil nur halb ausgeführt, während die fehlende hintere Hälfte von der nächsten Gruppe verdeckt wird. Aus den Ecken schauen Weiber dem Kampfe zu, angstvoll am Boden liegend, dem Getümmel mit zerrissenen Gewändern entronnen.

Als Schöpfer des Ostgiebels (Abb. 462) wird von Pausanias in Folge eines noch nachweislichen Mißverständnisses Paionios aus Mende in der Chalkidike genannt, den wir aus einer anderen seiner Schöpfungen (Abb. 573 f.) kennen lernen werden; er hatte auch die Nike geschaffen, welche als Akroterion den Tempel krönte. Der Giebel schildert das mythische Vorbild der olympischen Spiele, das bevorstehende Wettrennen



464. »Myrtilos« (Oberkörper)
vom Ostgiebel des Zeustempels in Olympia



463. Apollon
vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia

zwischen Pelops und Oinomaos. Zwischen den beiden Wettkämpfern steht in voller Ruhe, als Richter, allen unsichtbar und alle überragend, Zeus. Oinomaos, der Landesherr, der die Rechte stolz in die Seite stemmt, und der bescheiden niederblickende Fremdling Pelops werden von Frauen begleitet; dort steht Oinomaos' Gemahlin Sterope, hier seine Tochter Hippodameia, der Preis des Sieges. Es folgen die Viergespanne der Fürsten mit ihren Wagenlenkern und mit Dienern, die auf der Seite des Oinomaos noch in Ruhe verharren und zum Teil besorgt dem drohenden Ausgange des Kampfes entgegensehen (Abb. 464), während auf der Seite des Pelops der freudig nach glücklichen Vogelzeichen ausschauende Seher hinter dem Gespann den Ausgang des Wettkampfes ahnen läßt. Die Ecken des Giebels füllen zwei liegende Männer aus, nach einer antiken Erklärung die Flußgötter Alpheios und Kladeos, richtiger als untätige Knechte anzusehen.

Beide Giebelgruppen zerfallen, wie in Ägina, in zwei durch die in der Mitte stehende Gottheit getrennte Flügel. Während im Westgiebel auch hier die Einzelgruppe herrscht, ist im Ostgiebel das Ganze zu einer einheitlichen, allerdings fast handlungslosen Szene zusammengefaßt, und die altertümlich wirkende Feierlichkeit (im Osten) tritt neben eine ungebundene Wildheit (im Westen); diese Unterschiede sind im Gegenstande begründet: dort drückende Schwüle vor der Entscheidung, hier die Wut hitzigen Kampfes. Aber der Stil und die Ausführung sind völlig gleich. Schon äußerlich betrachtet erscheint, im Gegensatz gegen die Ägineten, die plastische Durchbildung aller Gestalten nur soweit gefördert, wie es der dekorative Zweck erheischte, der noch durch Färbung unterstützt war; die Rückseiten sind roh gelassen. In beiden Giebeln herrscht die gleiche naive Naturbetrachtung,

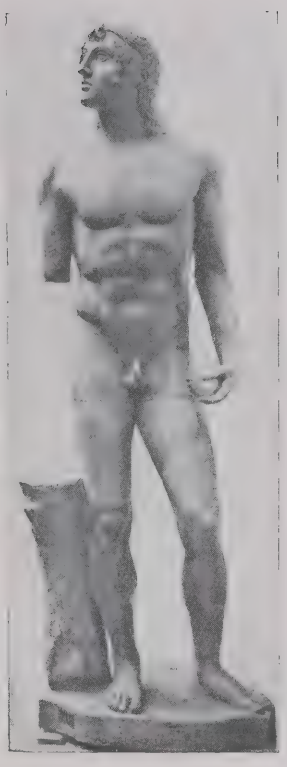
465. Wettläuferin. Marmor. Vatikan

welche die Wahrheit über die Schönheit stellt, die gleiche frische Unbefangenheit in der Wahl der Motive ohne Scheu den Rhythmus, wie er etwa in Ägina herrscht, zu verletzen, die gleiche Darstellung des Körpers, welche weniger auf Betonung des organischen Baues (wie bei den Ägineten), als auf kräftige Erscheinung im Ganzen ausgeht; nirgendwo aufdringliches Pathos, überall offener Blick für die Wirklichkeit; in den Köpfen ein großer Reichtum individuellen Ausdrucks. Diese Einheitlichkeit der ganzen Kunstauffassung, wobei sich Erfindung und Ausführung nicht voneinander trennen lassen, spricht für einen einzigen Künstler als Erfinder des gesamten plastischen Schmuckes. Welcher Schule freilich die Skulpturen entstammen, darüber herrscht noch Streit; die von Ionien abhängige, auf malerische Wirkung abzielende nordgriechische Richtung, Argos, der griechische Westen, die kunstreiche ionische Insel Paros, hat man in Betracht gezogen. Der Gedanke an eine einheimische Kunstschule findet die Schwierigkeit, daß wir von einer solchen trotz des elischen Bildhauers Kalon sonst nichts hören. Daß der Baumeister des Tempels aus Elis stammte, ist schon bemerkt.

Jedenfalls finden wir in verschiedenen Schulen dieser Zeit mit Olympia verwandte Züge so hat man die strenge, schlichte Gewandbehandlung der früher willkürlich Vesta genannten zeptertragenden Göttin Giustiniani (jetzt Torlonia) nicht ohne Grund mit der Sterope des olympischen Ostgiebels verglichen. Die Strenge des archaischen Stiles erscheint hier zu würdigem Ernste gemildert, das Künstliche z. B. in der Haartracht dem natürlich Anmutigen genähert; über die ganze Gestalt verbreitet sich ein Zug des Feierlichen und Gemessenen. Die nahe Verwandtschaft aber, in der sie andrerseits zu dem Apollon Choiseul (Abb. 485) steht, zeigt, daß hier von Identität der Schule nicht geredet werden darf. Die ehernen Frauengestalten aus Herculaneum (Abb. 450) und ähnliche Peplosfiguren, die man wohl verglichen hat, gehören dagegen selbst oder wenigstens in ihren Vorbildern nach Argos.

Die naive Frische, die den peloponnesischen Bildwerken eigen ist, zeigt sich bei ähnlicher Formensprache in einer Anzahl etwas jüngerer Werke, deren Ursprung mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls im Peloponnes gesucht wird. Das gilt von der reizvollen vatikanischen Wettläuferin, die soeben im Ablauf begriffen ist, und nach ihrer eigenartigen Tracht mit Zuversicht auf die Wettläufe des olympischen Herafestes zurückgeführt werden darf (Abb. 465); der neueren Deutung auf eine Tänzerin widerspricht entschieden die Palme am Baumstamm, welche die Statue als die einer Siegerin sichert. Oft wiederholt ist die sogenannte Penelope desselben Museums, ursprünglich für Relief komponiert, aber auch in Statuen wiederholt, eine beliebte Grabfigur mit feinen Zügen gehaltener Trauer (Abb. 466). Die Wettläuferin findet ein schönes Gegenstück in einer Erosstatue zu Petersburg (Abb. 467). Der noch ungeschorene Jüngling, einst mit großen Flügeln ausgestattet, bietet mit seinem emporgerichteten Blicke das echte Bild eines dorischen Eros, weit entfernt von dem späteren Flügelknaben; vermutlich lag ein Zweig oder eine Binde in seiner Linken. Die Wendung des Kopfes nach der Seite, die in vielen Statuen dieser Übergangszeit wiederkehrt, bedeutet eine

466. Grabrelief. Marmor. Vatikan. (Studniczka)



467. Eros Soranzo. Marmor. Petersburg

Milderung und Belebung der sonst noch festgehaltenen Frontalität. Viel populärer ist der kapitolinische Dornauszieher; wenn er wirklich dieser Zeit angehörte, könnte es nicht ein beziehungsloses Genrebild sein, sondern etwa ein junger Läufer, der ungeachtet einer Verletzung den Sieg im Wettlauf errungen hat, nun aber ganz darin vertieft ist, den lästigen Dorn zu entfernen. In der rücksichtslosen Mißachtung des formal unschönen Winkels, den die beiden Unterschenkel bilden, könnte man wieder eine Unbefangenheit bei der Wiedergabe des Motivs erkennen, die an Olympia erinnert. Aber den altertümlichen Zügen in Gesicht und Haartracht steht eine merkwürdig lebenstreue Wiedergabe der abgespannten Brustmuskeln gegenüber, die an lysippische Bildungen erinnert, und die Andeutung der Rückenwirbel scheint in dieser frühen Zeit nicht vorzukommen; auch die nicht bloß auf eine Ansicht berechnete, ja ganz räumlich frei empfundene Komposition widerspricht früher Ansetzung, und da die gleiche Erfindung uns auch aus hellenistischer Zeit erhalten ist, in welcher eben eine solche als echte Rundfigur allseitig entwickelte Gestalt viel verständlicher ist, so hat die Annahme Berechtigung, daß wir im kapitolinischen Dornauszieher nicht die älteste und echte Gestalt des Werkes besitzen, sondern eine in frührömischer Zeit mit feinem Geschmack ausgeführte Rückübertragung in einen früheren, strengeren Stil.

Die Altis in Olympia erhielt in dieser Zeit, ebenso wie der delphische Tempelbezirk, ihr charakteristisches Gepräge durch die Menge eherner Siegerstatuen, die neben anderen Weihgeschenken die Tempel umdrängten. Allen voran standen die Künstler von Argos und Ägina, von denen nur Hageladas und Onatas genannt seien. Den Peloponnesiern gesellten sich der Attiker Myron und Kalamis, ferner Pythagoras von Rhegion und einzelne andere Meister des Westens zu; im ganzen aber wandten sich auch die vornehmen Sieger

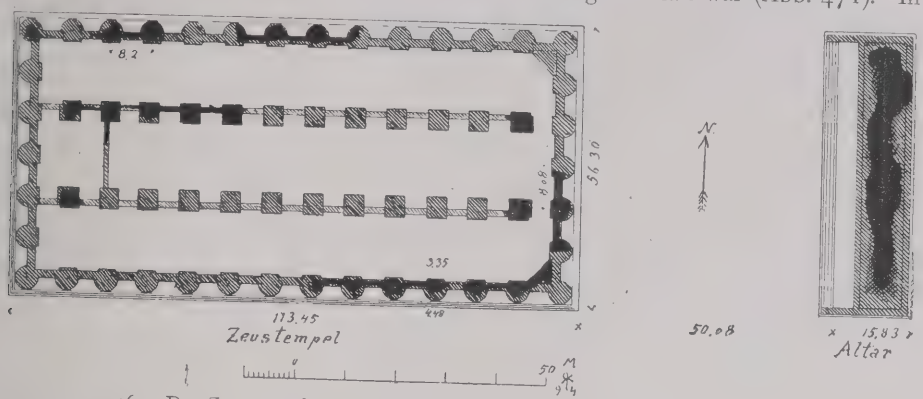
468. Wagenlenker aus Delphi. Erz

Siziliens nnd Großgriechenlands zumeist an die peloponnesischen Meister, um ihre Siege verherrlichen zu lassen. Hier sucht man deshalb auch den Schöpfer des in Delphi gefundenen ehernen Wagenlenkers (Taf. VIII. Abb. 468). Er gehörte zu einem Viergespann, das nach der zugehörigen Inschrift von Polyzalos, einem Bruder der syrakusischen Tyrannen Gelon und Hieron, als Herrscher von Gela, also wohl 474, zum Dank für seinen Wagensieg geweiht wurde; ein Viergespann Gelons in Olympia (vgl. Abb. 477) war ein Werk des Ägineten Glaukias, eines des Hieron war unter Beteiligung des Kalamis vom Ägineten Onatas gearbeitet; so werden die Vermutungen über den Urheber der erhaltenen Statue vom Weihgeschenk des Polyzalos wenigstens in eine bestimmte Richtung gelenkt. Andere haben an Pythagoras gedacht, doch fehlt jeder Beweis. Die Statue ist ein ausgezeichnetes Originalwerk. Die langen Falten des Wagenlenkergewandes waren einst vom Wagenkasten teilweise überschnitten und der Oberkörper, das jugendliche Antlitz mit dem scharf aufmerkenden Blick, in dem alles gehaltene Spannung ist, kam, das ganze Werk überragend, zu ungestörter Geltung.

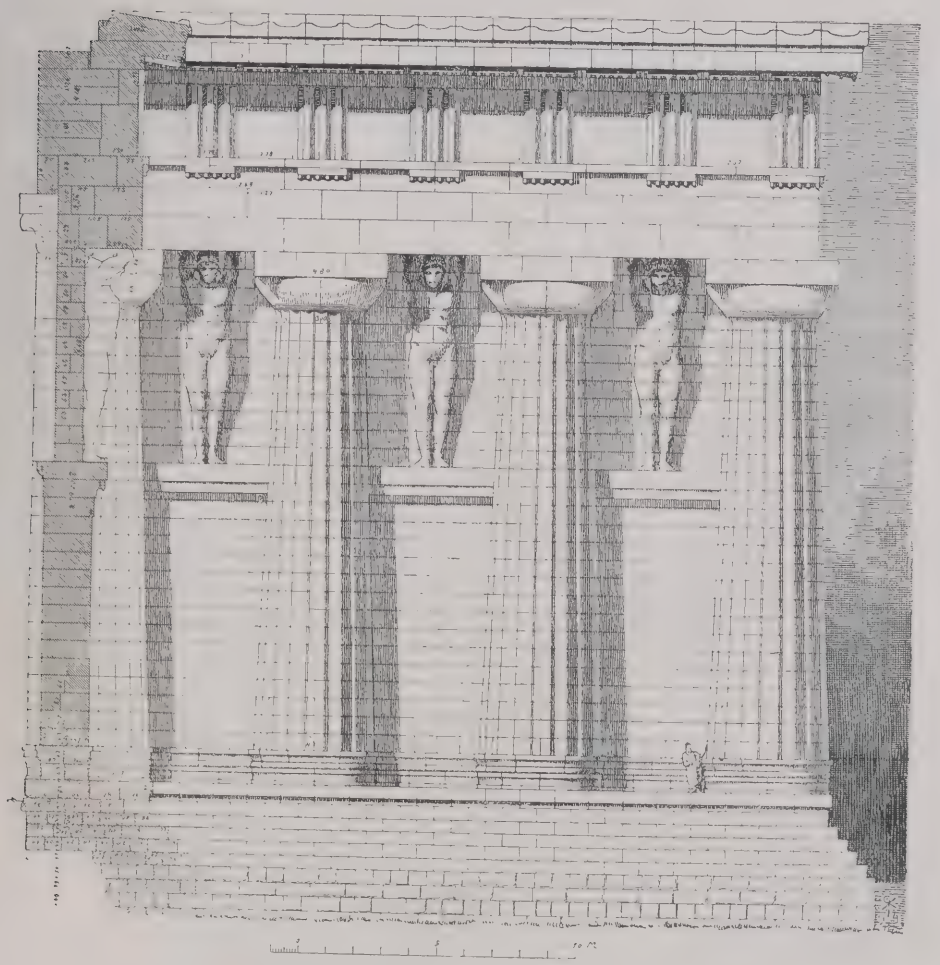
Großgriechenland und Sizilien. Pythagoras. Das Hochgefühl dieser großen Zeit findet in Sizilien seinen bezeichnendsten Ausdruck in dem Beginne des Kolossaltempels des olympischen Zeus in Akragas (Abb. 469f.), einer üppigen Stadt, in der beispielsweise der Palast des Gellias (oder Tellias) Gelaß für fünfhundert Reiter und in den Felsen gearbeitete Behälter für mehrere tausend Hektoliter Wein bot. Der Zeustempel ward bald nach dem großen Sieg über die Karthager bei Himera (480) von Theron begonnen und augenscheinlich mit Hülfe der karthagischen Gefangenen erbaut. Die übermäßigen Verhältnisse (über 100 m Länge) und das geringe Material führten dazu, statt der offenen Säulenhalle eine geschlossene Wand herzustellen, aus der nach außen mächtige Halbsäulen, nach innen Pilaster vorsprangen; das Basisprofil der Wand umzieht auch die Halbsäulen (Abb. 470). Der untere Teil der Wand ist (ähnlich wie am selinuntischen Tempel F, S. 168) als etwas vorspringende Schranke behandelt, auf deren Brüstung Atlanten und Karyatiden von $7^2/_3$ m Höhe das Epistyl unterstützten. Auch das Tempelhaus weicht in seiner geschlossenen Anlage mit starken Pfeilern von allem Üblichen ab. Der sehr große Altar nimmt die ganze Breite des Tempels ein. Der Tempel war schon bis zu den Giebeln (Gigantenkampf und Einnahme Trojas) gediehen, ist aber dann, wie so manche seiner sizilischen Genossen (z. B. der selinuntische Apollotempel, Abb. 393), unfertig und ohne Dach geblieben; die Erfolge der Karthager am Ende des Jahrhunderts brachten auch Akragas zu Fall (406).

ERZSTATUE EINES SIEGREICHEN WAGENLENKERS, DELPHI

Bedeutender als die Atlanten von Akragas zeugen für die sizilische Plastik dieser Periode vier Metopen des Heräons von Selinunt (E, S. 220). Sie sind in Kalkstein ausgeführt, aber die nackten Teile der weiblichen Figuren in Marmor angestückt, so daß der Stein hier ohne Farbe bleiben konnte, während das übrige bemalt war (Abb. 471). In ein-



469. Der Zeustempel in Akragas mit seinem Altar. (Koldewey-Puchstein)



470. Vom Zeustempel in Akragas, Herstellung. (Koldewey-Puchstein)

471. Metopen vom Heräon in Selinunt. Kalkstein und Marmor. Palermo

fachster Weise, die bisweilen an Olympia erinnert, werden uns die Vorgänge gezeigt; hie und da findet sich noch ein Anklang an Archaisches, aber die ohne äußeres Geschehen ausgedrückte starke innere Erregung bei der heiligen Hochzeit des Zeus und der Hera zeigt den Geist der neuen Zeit. Die Reliefs stellen die letzte Stufe in der Entwicklung der selinuntischen Plastik dar, auf der sie von der attischen Kunst (Kritios und Nesiotes) beeinflußt erscheint.

Aus Unteritalien, wo die vornehmen Geschlechter mit den sizilischen in gymnastischem und Rossesport wetteiferten, werden uns auch bestimmte Künstler genannt. Namentlich in Rhegion, an der festländischen Seite der Meerenge, ward sowohl die Malerei (Sillax) wie die Erzarbeit (Klearchos, S. 194) geübt. Nach Rhegion weist auch der berühmteste Name des Westens, der des Pythagoras, der gleich seinem älteren Namensvetter, dem Philosophen, von der ionischen Insel Samos stammte und nach den damals außerordentlich blühenden Küsten Unteritaliens ausgewandert war. In Rhegion fand er seine neue Heimat und seinen Lehrer Klearchos, aber sein Wirkungskreis (seine Daten reichen etwa von 480 bis nach 452) erstreckte sich keineswegs bloß über Großgriechenland und Sizilien, sondern er wetteiferte mit den berühmtesten Erzgießern seiner Zeit in Siegerstatuen für Olympia und Delphi; er erhielt Bestellungen von allen Seiten, aus dem Westen, dem Peloponnes, Kyrene, und stellte Sieger in allen Kampfarten dar, Läufer, Ringer, Faustkämpfer, auch ein Viergespann. Besonderen Ruhm

erwarb neben seinen Statuen des Faustkämpfers Euthymos (472) und des Ringers Leontiskos (452) ein noch vortrefflicherer Pankratiast in Delphi; wir dürfen ihn uns in der für diese Verbindung von Ring- und Faustkampf typischen Stellung denken, die ein attischer Grabstein veranschaulicht (Abb. 472, vgl. Abb. 420, c). Die Spannung in der ganzen Bewegung, das tastende Vorstrecken der Arme und des linken Fußes erinnern lebhaft an den verwundeten Philoktet desselben Künstlers in Syrakus, dessen Schmerzen so packend dargestellt waren, daß der Beschauer sie selbst zu fühlen glaubte (Abb. 473). Auch der bogenschießende Apollon im Kampfe gegen den Drachen Python, den Pythagoras für Kroton arbeitete, wird eine solche künftige Bewegung schon in der momentanen Ruhe gezeigt haben; eine Nachwirkung vermutet man auf Münzen von Kroton (Abb. 474, der Dreifuß ist dortiges Münzbild und gehört keinesfalls zur Komposition des Pythagoras). Eben in diesen lebensvollen und zusammengefaßten Motiven, die ihn seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler Myron (S. 252) nahe rücken, bewährte Pythagoras sein Streben nach Rhythmus, den die Kunstkritiker als ihm eigentümlich hervorhoben. Mit der bisher herrschenden »Frontalität« (S. 175) brach er; vermutlich beschäftigte auch ihn, wie Myron, das Problem, die in Folge von Bewegung und Drehung des Körpers sich verschiebenden Flächen (Leib, Brust usw.) in richtiger Darstellung zu bringen. Gegenüber den älteren, meist ruhig dastehenden Gestalten wußte er, wie obige Beispiele zeigen, ein bestimmtes Bewegungsmotiv von seinem Ausgangspunkt an konsequent zu entwickeln und in seiner extremsten, momentanen Ruhestellung, die sofort wieder in Bewegung übergehen muß, fruchtbar zu erfassen und darzustellen; das geschah ohne Zweifel auch in seinem Perseus, von dem vielleicht der Kopf erhalten ist, und in seiner Gruppe des Eteokles und Polyneikes, die einander ermorden. Man rühmte Pythagoras aber auch wegen seiner Proportionen, in denen er selbst Polyklet (Abb. 553ff.) nicht nachstand. Endlich war er wegen seiner scharfen anatomischen Durchbildung, der Wiedergabe von Muskeln und Adern, auch des Haares, geschätzt, Züge, welche auch bei anderen Meistern dieser Übergangszeit wiederkehren, aber, wie es scheint, von den Kunstgelehrten bei ihm zuerst beobachtet wurden. Leider fehlt noch der sichere Nachweis einer Statue, welche uns von diesem bahnbrechenden Meister ein auch im einzelnen greifbares Bild darböte; seine Europa auf dem Stier, eine hochberühmte Erzgruppe in Tarent, wirkt anscheinend noch in mancherlei Nachbildungen nach.

472. Grabmal des Pankratiasten Agakles. Marmor. Athen

Eine bedeutende Stelle nimmt der griechische Westen schon in dieser Zeit in der Münzprägung ein. Ältere Münzen wie die nummi incusi von Sybaris (zerstört 510, Abb. 475) zeigen bei kräftiger Prägung auf der Rückseite das Bild der Vorderseite vertieft (oft mit abweichender Darstellung). Silbermünzen des sizilischen Naxos (Abb. 476) vereinigen

die derbkräftigen sinnlichen Züge des Dionysos und das scharf gezeichnete Bild eines am Boden sitzenden Silen mit Becher. Feinerer Sinn spricht aus der syrakusischen Münze (Abb. 477), die vorne die reizvoll archaischen Züge der bekränzten Siegesgöttin von Delphinen umgeben zeigt, während die Rückseite auf einen olympischen Sieg Gelons von 488 hinweist. Die ungewöhnlich große Münze (10 Drachmen, nach Gelons Gattin Damareteion benannt) verherrlicht den Sieg von Himera (480, S. 246).

a b

473. Philoktet. a) Italischer Ringstein. Berlin
b) Skarabäoid. Louvre

474. Apollon als Pythontöter. Münze von Kroton

475. Münze von Sybaris

476. Münze von Naxos, Sizilien

477. Damareteion von Syrakus

Athen. Kalamis. Im nördlichen Griechenland stand Athen im Mittelpunkt. Die Stadt wurde nach der gründlichen Zerstörung durch die Perser (480) in Eile nach dem alten Plane wieder aufgebaut, mit engen und krummen Straßen und mit schmucklosen Häusern. Die nächsten Jahrzehnte nahmen die Kräfte und Mittel des Staates so stark für Befestigungsbauten und für die Flotte in Anspruch, daß für künstlerische Betätigung wenig Raum blieb. Erst allmählich begannen die Bemühungen Kimons und seiner Freunde um die Ausschmückung der Stadt. Der Markt ward mit Hallen und stattlicheren Gebäuden umgeben, dazu mit Platanen bepflanzt und draußen vor dem Haupttore, dem Dipylon, der Park der Akademie angelegt; manche Heiligtümer, wie das Anakeion (Tempel der Dioskuren), wurden wiederhergestellt, andere neu gegründet, z. B. ein Tempel der Artemis Eukleia zu Ehren der

marathonischen Schlacht und das Theseion, der Bezirk zur Aufnahme der 475 von Skyros herübergeholten Gebeine des neuen Nationalheros Theseus. Alle diese Plätze und Bauten erhielten auch ihren künstlerischen Schmuck. Eine Ehrenpflicht des Staates war es, die von den Persern entführten Standbilder der Tyrannenmörder über dem Markte alsbald (477) durch eine neue Gruppe von Kritios und Nesiotes zu ersetzen (S. 235). Der gleich ihnen schon vor dem Persereinfall tätige Hegias (S. 237) wird als Meister von Götterbildern genannt, die vielleicht in diesen neu erstehenden Tempeln Verwendung fanden. Unter Kimon begann auch Hegias' großer Schüler Phidias seine Tätigkeit; wahrscheinlich entstand schon damals, außer einer großen marathonischen Gruppe in Delphi, die aus dem Ehrenpreis von Platää errichtete eherne Kolossalstatue Athenas auf der Akropolis, die sogenannte Promachos (S. 265). Dagegen ist es mehr als zweifelhaft, ob wir für diese Zeit auch einen älteren Künstler Alkamenes annehmen dürfen; der etwas altertümliche Charakter der mit seinem Namen überlieferten Herme, deren Urbild man auf der Akropolis vermutet, erklärt sich aus dem Gegenstand und hindert nicht, sie dem bekannten Schüler des Phidias zuzuschreiben (vgl. Abb. 538). Bei seiner dreileibigen Hekate (Abb. 539) muß noch größerer Vorbehalt gemacht werden. Unter den Hauptvertretern der Übergangszeit verdienen neben Pythagoras zwei Meister hervorgehoben zu werden, die freilich durchaus nicht ausschließlich für Athen tätig waren, Kalamis und Myron.

478. Dionysos. Münze von Tanagra

Kalamis war vielleicht ein Böoter. Mehrere Künstler aus Theben werden in dieser Zeit genannt (Askaros, Aristomedes und Sokrates, Pythodoros), aber Kalamis übertraf sie alle an Bedeutung und Ansehen; seine Aufträge erhielt er von Syrakus und Akragas bis nach Apollonia am Pontos, von Athen und Böotien, aus dem Peloponnes. Sein Lieblingsmaterial war Erz, vereinzelt arbeitete er auch in Marmor und Goldelfenbein. Bei den antiken Kunstkritikern nahm er stilistisch eine Mittelstufe ein zwischen Kanachos, Kallon, Hegias und andrerseits Myron; seine Erzstatuen galten für minder herbe als die der erstgenannten Künstler, für nicht so flüssig wie die myronischen. Er wurzelte noch in der älteren Kunst, obschon seine Tätigkeit sich weit in die perikleische Zeit hinein erstreckte; auf einen Schulzusammenhang mit Ägina scheinen seine zwei Rennpferde mit jugendlichen Reitern hinzuweisen, die ein von Onatas (S. 246) um 466 für Olympia gearbeitetes Viergespann Hierons beiderseits begleiteten. Wegen seiner lebensvollen Rossedarstellungen genoß Kalamis besonderen Ruhm; zu einem seiner Viergespanne soll der große Praxiteles nachträglich den Lenker gefertigt haben. Die Motivierung, dieser habe die minder gelungene menschliche Gestalt ersetzt, um die Wirkung der ausgezeichneten Tierbilder zu heben, ist nicht unzweifelhaft; der Schluß, den man aber hieraus auf einen älteren, Kalamis gleichzeitigen Künstler Praxiteles gezogen hat, widerspricht der Überlieferung. Hauptsächlich war Kalamis als Götterbildner tätig, und zwar bevorzugte er die Götterjugend; mit Ausnahme eines Zeus Ammon, den er für seinen Landsmann Pindar schuf, sind alle seine Götter jugendlich. Ein technisches Meisterstück war ein ungefähr 13 m hoher Apollon von wahrscheinlich vergoldetem Erz, für Apollonia am Pontos gearbeitet, der aber erst in Rom, wohin ihn Lucullns 72 entführte, berühmt ward; Münzen zeigen ihn in ruhigem Stand, den Kopf nach der Seite des Standbeins gewandt, mit einem Lorbeerstab in der Rechten und dem Bogen in der Linken. Ein anderer Apollon, dem nach der Pest der Name Alexikakos (Übelabwehrer) beigelegt ward, schmückte den athenischen Markt. Ein Hermes mit dem Widder auf der Schulter in der böotischen Landstadt Tanagra verjüngte das alte Motiv des guten Hirten (vgl. Abb. 386), ein bekleideter Dionysos ebenda, mit Becher und Thyrsos, näherte sich dem Stande poly-

479. Diskobol, nach Myron. Marmor. Aus Castel Porziano; Kopf, rechter Arm, halbe Unterbeine ergänzt nach der Statue Massimi

kletischer Statuen (Abb. 478). Zu diesen jugendlichen Bildungen gehörte auch die Schar betender Knaben, die, auf der Altismauer in Olympia stehend, einen Sieg der Akragantiner verherrlichte. Das dritte Stoffgebiet, in dem Kalamis Ruhm erwarb, waren weibliche Darstellungen. Eine hochgepriesene Alkmene und in Delphi eine Hermione, berühmte Heroinen, eine flügellose Nike in Olympia, eine Aphrodite, von Kimons Schwager Kallias geweiht, auf der athenischen Burg werden genannt; die vielfach mit letzterer identifizierte »Sosandra«, der besonderes Lob gezollt wird, wurde neuerdings einem jüngeren Kalamis des 4. Jahrhunderts (s. u.) zugeschrieben. Leider ist noch kein erhaltenes Werk mit genügender Sicherheit auf Kalamis zurückgeführt, um uns von seinem Stil eine deutliche Vorstellung zu geben; bei seinen Heroinen hat man an die »Penelope« (Abb. 466) erinnert. Er liebte im Gegensatz zu Pythagoras und Myron ruhige Motive; wo er an alte Typen anknüpfte, scheint er sie durch Unterscheidung von Stand- und Spielbein und entsprechende Ausgestaltung belebt zu haben. Keine Großartigkeit, sondern Anmut wird ihm nachgerühmt, die sich zumal in den Frauenbildern zeigen mochte; dazu eine Feinheit, die wohl besonders die Ausführung anging. Es waren vielleicht keine neuen Bahnen, die Kalamis wies, sondern eine letzte Vervollkommnung archaischer Kunst.

Myron. Viel bedeutender als Kalamis, ein wahrer Bahnbrecher war Myron aus Eleutherä (an der nördlichen Grenze Attikas), vielleicht ein Schüler des Hageladas von Argos (S. 231). Wie die Peloponnesier bildete auch er seine Gestalten regelmäßig aus Erz (in äginetischer Mischung), besonders Siegerstatuen der verschiedensten Wettkämpfe. Von seinen Werken ist die wegen ihrer Lebendigkeit besonders bei den Römern berühmte junge Kuh nicht sicher nachweislich, andere offenbaren sich als der ideale Widerschein der Gymnastik und führen die lebensvolle Naturwahrheit, die Schilderung energischer Kraftäußerungen, raschester Handlungen, die rhythmisch, in dem kurzen Moment der Ruhe zwischen zwei Bewegungen, erfaßt wurden, zur höchsten Stufe. In vielen Punkten mit seinem Altersgenossen Pythagoras (S. 248) vergleichbar, in manchen hinter ihm zurückstehend, übertraf Myron ihn durch scharfe Lebendigkeit und durch Kühnheit momentaner Stellungen. Am deutlichsten zeigt dies der in vielen Marmornachbildungen erhaltene Diskoswerfer. Das best erhaltene, leider seit langem unzugängliche Exemplar ist die Statue im Palaste Lancellotti, früher Massimi; vielleicht noch vorzüglicher ist ein in Castel Porziano entdeckter Torso, jetzt im Nationalmuseum in Rom (Abb. 479); daneben durch seine gute Erhaltung wichtig das Exemplar im Britischen Museum. Das kleine, im Kopf umgestaltete Exemplar in München (Abb. 480) hat den besonderen Vorzug, aus Bronze zu bestehen, kann darum auf jede äußere Stütze verzichten und zeigt uns (in der rückwärtigen Ansicht) die Kühnheit der Komposition besser als die marmornen Exemplare. Der jugendliche Athlet ist dargestellt, wie er nach den wieder erschlossenen Regeln der Kunst, auf dem rechten Bein ruhend,

480. Diskoswerfer nach Myron. Bronzestatuette in München

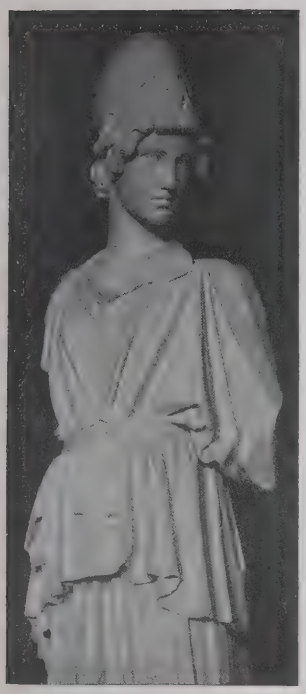
sich um sich selbst so weit gedreht hat, daß er dem Ziel den Rücken zukehrt, und dann mit der Rechten die schwere Scheibe schwingend gleichzeitig zum Wurf ausholt, den er nun mit der gewaltigen Bewegung und Rückwärtsdrehung des Körpers ausführen wird. Nur einen Augenblick kann diese auf das höchste gespannte Lage dauern: diesen Augenblick hat Myron plastisch fixiert. Die Kühnheit des Motivs, das »Verdrehte« nach dem Ausspruch eines alten Kunstrichters, tritt besonders hervor, wenn man den Körper nicht nur in der reliefartigen Hauptansicht, sondern auch von hinten betrachtet (Abb. 480). Der Körper ist muskulös, fast etwas mager. Der im Exemplar Massimi erhaltene Kopf bewahrt den für Myron charakteristischen Unterschied zwischen der Vorderansicht und dem Profil; jene erscheint fast derb in den Formen, etwas verdrossen im Ausdruck, während dieses (Abb. 481) eine hinreißende Feinheit in Formen und Charakter offenbart. Auch der Schädelumriß ist für Myron charakteristisch, lang, mit stark hervortretendem Hinterkopf und scharfer Einziehung gegen den Nacken. Nicht minder gepriesen wird die Statue des Läufers Ladas, in höchster Anspannung der Bewegung und des Atems auf einen Fuß gestellt, gleich dem Merkur Jean Boulognes: ein Motiv, das zwar im Erzguß möglich ist, bei dem aber berechtigte Zweifel auftauchen, ob wir es so früher Zeit zutrauen dürfen oder ob nicht der Gefeierte der gleichnamige Läufer ist, dessen Sieg erst 280 v. Chr. fällt. Die Nachbildung eines anderen berühmten myronischen Erzwerkes bietet eine Marmorstatue im Lateran, falsch als tanzender Satyr ergänzt. Sie stellt den Silen Marsyas dar, wie er, in staunender Freude, die von Athena weggeworfenen Flöten aufzuheben herankommt, von

481. Kopf des Diskoswerfers Massimi. Marmor. Rom, Palast Lancellotti

der drohend dazwischen tretenden Göttin verscheucht aber zurückprallt, ohne den Wunsch aufzugeben, die wunderbaren Flöten sich anzueignen. Auch hier haben wir also einen kurzen Ruhepunkt zwischen zwei ineinander übergehenden Bewegungen, und durch dessen packend wahre Darstellung die Schilderung des ganzen Vorganges. Die Statue gehörte zu einer Gruppe auf der Akropolis, in der Athena und Marsyas einander gegenübergestellt waren. Auf Grund von Münzbildern ist es gelungen, auch die zugehörige Athena wiederzufinden und danach die Gruppe, wenn auch in den Einzelheiten natürlich nur vermutungsweise, wiederherzustellen (Abb. 482). Die gebieterische Ruhe der Göttin gegenüber der Aufregung des Silen bildet einen bezeichnenden Gegensatz. Ihre Tracht ist der dorische Peplos in einfachem Faltenwurf, ihre

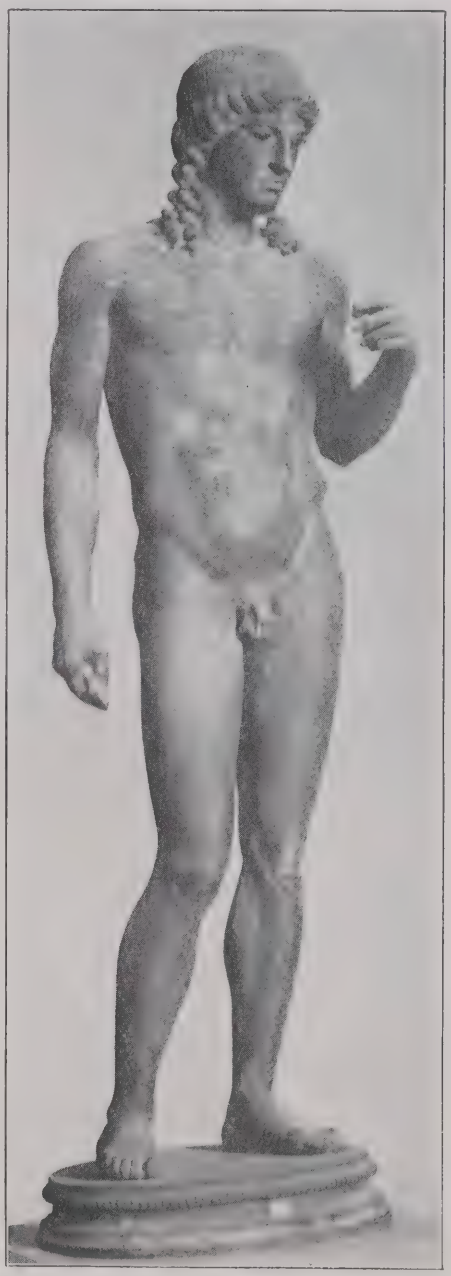
482. Athena und Marsyas nach Myron. Ergänzt nach den Originalen in Frankfurt und Rom. (Sieveking)

schlanke jugendliche Erscheinung der strengen Jungfrau gemäß; ihr Kopf mit seinem schmalen Oval ist ein Bild frischer Natürlichkeit, an peloponnesische Auffassung erinnernd (S. 244), und in seiner lebhaften Wendung zur Seite von starker Wirkung (Abb. 483). Gruppen mit ähnlichen Gegensätzen scheinen auch sonst Myron eigen gewesen zu sein (Erechtheus als Überwinder des Eumolpos auf der Burg?). Wir können einstweilen mit voller Sicherheit nur eine, aber eine besonders bezeichnende Seite seiner Kunst erkennen, durch die er unter die größten Förderer und Virtuosen lebendiger Menschenbildnerei gestellt wird, das scharfe Erfassen und kühne Gestalten eines besonders bezeichnenden Moments. Den alten Kunstrichtern schien Myron hierin ebenso wie Pythagoras (S. 248) seinen Rhythmus zu bewähren, gegenüber den Früheren die Naturwahrheit gesteigert zu haben; seine lebhafteren Stellungen und seine Proportionen schienen der späteren Zeit sogar Polyklet (Abb. 553 ff.) überlegen. So lebensprühend



483. Von Myrons Athena. Marmor. Frankfurt

aber auch seine Bildungen waren, man vermißte in ihnen den geistigen Ausdruck und nahm an der altertümlichen Behandlung der anliegenden Haare Anstoß. Myron war auch als Götterbildner sehr tätig. Überlebensgroß war eine Gruppe von Zeus, Athena und Herakles in Samos; Ephesos und Akragas besaßen Apollonstatuen von ihm, Orchomenos einen hochgepriesenen Dionysos; von Heroen stellte er Herakles öfter dar, auch Perseus, dessen beschwingter Flug einen erwünschten Gegenstand für seine Kunst darbot. Als Kopie des samischen Herakles wird ein Kopt im Britischen Museum in Anspruch genommen, soweit der Stil in Frage kommt mit Recht; nächst verwandt sind auch eine kolossale Statue aus den Thermen des mauretanischen Caesarea (Museum Cherchel) und eine Statuette in englischem Privatbesitz, die uns denselben Vorwurf, den ruhig und fest dastehenden Helden, in sehr ähnlicher Behandlung zeigen. Myrons Ruhm bezeugen die vielen Stätten, für die er tätig gewesen ist, nicht am wenigsten die ionischen Städte Ephesos und Samos. Um so bedeutsamer erscheint es, daß, soviel wir wissen, der überaus fleißige Meister an den staatlichen Aufgaben Athens kaum beteiligt war; allerdings standen dort drei größere Gruppen von seiner Hand (Perseus, Erechtheus, Marsyas). Seine zahlreichen und mannigfaltigen Siegerstatuen in Olympia, von denen wir Genaueres wissen, stellten ausschließlich Peloponnesier aus verschiedenen Landschaften dar, andere standen in Delphi. Dagegen zog er ein Schule heran, die in perikleischer Zeit im Sinne des Meisters tätig war.



484. Apollon, einst mit der Leier. Aus Pompeji. Erz. Neapel

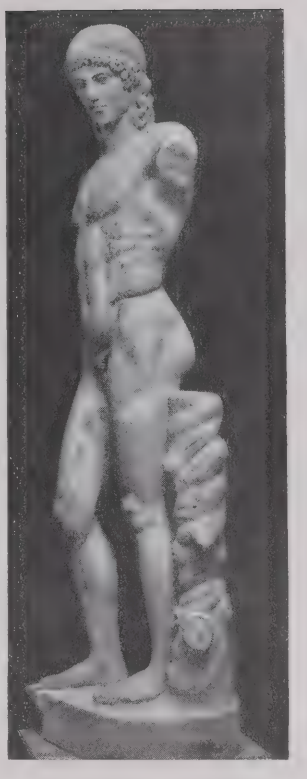
Erhaltene Statuen. Eine bedeutende Anzahl erhaltener Werke geben uns eine lebendigere Anschauung dieser Zeit des Übergangs von der archaischen zur freien Kunst, wenn auch eine sichere

485. Apollon Choiseul-Gouffier. Marmor. Brit. Museum

Zurückführung auf bestimmte Meister, wo schriftliche Zeugnisse fehlen und stilistische Merkmale nicht immer genügende Anknüpfungspunkte bieten, nicht tunlich erscheint. Einige dieser Werke mögen hier angeführt werden. Der gehobene Ernst der großen Zeit spiegelt sich deutlich in einer Reihe von Statuen Apollons, des hülfreichen Gottes (Sotēr, Alexikakos), der seine übelabwendende Kraft in den Notzeiten bewährt hatte. Allen gemeinsam ist das Ruhen auf einem Standbein und das leichte Hervortreten der entsprechenden Hüfte. Eine Erzstatue aus Pompeji (Abb. 484, etwas umgestaltete Wiederholung in Mantua), einst mit der Leier im linken Arme, scheint peloponnesischen Ursprungs und ist durch den zarten Linienfluß und die weite Beinstellung, die übrigens um diese Zeit beliebt wird, bemerkenswert; die beim Leierspieler in dieser frühen Zeit auffällige Nacktheit erlaubt, sie zu dem Fest der spartanischen Gymnopädien in Beziehung zu setzen, bei denen diese geboten war. Die künstliche Haartracht mit den langen Ringellocken mutet noch etwas archaisch an, im Ausdruck ist der Ernst stark ausgesprochen. Ähnlich steht es bei dem früher fälschlich mit einem gleichzeitig gefundenen Omphalos in Verbindung gebrachten und mitunter noch darnach benannten Apollon aus dem athenischen Theater und seiner besser erhaltenen Wiederholung in London (Abb. 485), kräftigen Gestalten mit kleinem Kopf. Die über die Stirn herabfallenden Haare erinnern an die »Wettläuferin« (Abb. 465) und die »Penelope« (Abb. 466), vor allem aber an die »Vesta Giustiniani«, mit der auch die herbe Strenge des Gesichts und die ähnliche Arbeit der Haare stimmt. Da der Fundort des besten Exemplares jenes Apollon athenischem Ursprunge günstig zu sein scheint, heftet sich an diesen berühmten und weitverbreiteten Typus vielfach der Gedanke an Kalamis' Apollon Alexikakos, wozu jedoch der Mangel an Anmut nicht recht stimmen will.

486. Apollon (Arme ergänzt). Marmor. Kassel

Die langen, zierlich sich ringelnden Locken der älteren Weise bewahren außer dem pompejanischen auch andere Typen, der Apollo Pitti mit freundlichem Ausdruck und der Kasseler Apoll (Abb. 486); namentlich dieser verleiht dem Gotte reichere Formen und bringt in der Erhabenheit des Auftretens und der Vornehmheit des Ausdruckes diesen Stil zur Vollendung. Athenische Münzen, die ihm den Bogen in die linke und einen Sühnzweig in die rechte Hand geben, sprechen für athenische Herkunft; dabei an Myron zu denken fehlt es an sicherem Anhalt, viel glaublicher ist der Vorschlag, in ihm ein frühes Werk des Phidias zu erkennen. Besonders fein und ansprechend ist unter diesen Apollobildungen der sogenannte Thermenapollon (Abb. 487 f.), aus dem Tiberbett aufgefischt, auf der Vorderseite arg entstellt und leider nur mäßig ergänzt (eine vor allem in den Attributen vollständigere Wiederholung befindet sich in Cherchel, dasselbe Vorbild benutzt eine Erzstatuette in Wien). Das schöne zur Seite geneigte Haupt, die in freiem Fluß auf den Nacken sich ergießenden Locken, der prächtig durchgearbeitete kräftige Rücken erklären es, daß man auch diese Götterbildung keinem Geringeren als dem jugendlichen Phidias zuschreiben wollte, aber gerade die Großartigkeit des Phidias fehlt hier; andere denken an Kalamis.



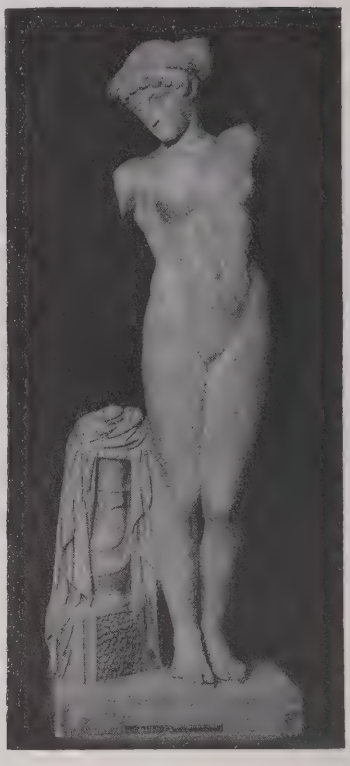
487. Apollo aus dem Tiberbette. Marmor. Rom. Thermenmuseum

Eine weibliche Statue des Berliner Museums verwendet ein älteres Vorbild unter gleichzeitiger Änderung des Gesichtes als römisches Bildnis. Glückliche Kombination hat den ursprünglichen Kopf wieder erkennen und das einstige Werk herstellen lassen (Abb. 489), eine verschleierte Frau mit ernsten Zügen, ganz in ihren weiten Mantel gehüllt, dessen übraus einfache Faltengebung trefflich zu jenem Ernste paßt. Andererseits schildert eine kapitolinische Statue, die sogenannte Venus vom Esquilin, ein nacktes Mädchen von kräftigen Formen, die nur in den Hüften noch etwas männliche Bildung verraten; sie ist im Begriff, sich das Haar mit einer Binde zu umwinden (Abb. 490). Nackte Frauen wurden in dieser Zeit noch nicht häufig statuarisch dargestellt; man hat an eine delphische Statue der Taucherin Hydna erinnert, die Xerxes' Flotte verderblich geworden war. Übrigens ist die Statue, wie schon das alexandrinisierende Beiwerk zeigt, eine Kopie später Zeit.

488. Apollon (vgl. Abb. 487). Rückansicht

Polygnot und die helladische Malerschule. So erheblich auch die Leistungen Athens auf dem Gebiete der Plastik waren, so wurden sie doch von der Malerei überstrahlt, die denn auch in der kimonischen Zeit den Löwenanteil an den öffentlichen Arbeiten erhielt. Hier stand ein Meister ersten Ranges zur Verfügung. Polygnotos, der Sohn Aglaophons, war einer vornehmen Künstlerfamilie der Insel Thasos entsprossen, die, einst von Paros aus

489. Weibliche Gewandstatue.
Berlin, ergänzt durch den richtigen Kopf.
(Amelung)



490. Mädchenstatue (die Taucherin Hydna).
Marmor. Aus Villa Palombara, Esquilin.
Kapitolinisches Museum

besiedelt, der nördlichsten Gruppe ionischer Niederlassungen angehört. Ohne Zweifel hat auch Polygnot seine Anregungen von ionischer Seite her empfangen; dort blühte ja von altersher die Malerei (S. 179ff.) und hatte sich bereits zu großen Kompositionen aufgeschwungen (S. 180). Leider wissen wir von der ionischen Malerei im Beginne des 5. Jahrhunderts nichts. Vermutlich schon ehe Thasos für den attischen Staat erworben ward (463), war Polygnot nach Athen übergesiedelt, vielleicht auf Veranlassung Kimons, als er Skyros und die Thasos gegenüberliegende thrakische Küste besetzt (475) und den Kultus des Theseus in Athen begründet hatte. Polygnot fand reiche Arbeit, in die er sich vielfach mit anderen teilte. In Platää malte er zusammen mit Onasias den Pronaos des aus der Beute der Schlacht (479) errichteten Tempels der Athena Areia aus; Polygnot stellte Odysseus nach der Ermordung der Freier dar (nicht den Kampf wie Abb. 494), Onasias die Sieben gegen Theben. Auch im benachbarten Thespiä war Polygnot tätig. In Athen schmückte er nach 475 gemeinsam mit seinem attischen Genossen Mikon unter anderem das neue Theseus-Heiligtum und den Tempel der Dioskuren (Anakeion) mit Bildern aus der Geschichte dieser Heroen; an diese, — außer dem Raub der Leukippiden waren auch die Argonauten dargestellt — mag ein ausdrucksvolles attisches Vasenbild (Abb. 491) erinnern. Der Kreis des Theseus hat anscheinend auf ein anderes allerdings viel jüngeres und mit fremden Elementen versetztes Bild eingewirkt (Abb. 492). Beide Meister, denen nunmehr der Athener Panainos, Phidias' Neffe zur Seite trat, erhielten etwa gegen die Mitte des Jahrhunderts den ehrenvollen Auftrag, eine

491. »Herakles schilt die Argonauten wegen ihrer Untätigkeit auf Lemnos.«
Szene von einem Krater aus Orvieto

492. Theseus auf dem Meeresgrunde bei Poseidon und Amphitrite.
Vorderseite eines Kraters aus Bologna

von Kimons Schwager Peisianax am Markt errichtete Halle in eine »bunte Halle« (Poikile Stoa) umzuwandeln; Theseus' Amazonenkampf von Mikon, die Eroberung Trojas von Polygnot, die besonders volkstümliche Marathonschlacht von Mikon oder Panainos, mit einer Fülle charakteristischer Züge und historischer Persönlichkeiten (Miltiades, Kallimachos, Aischylos, Datis und Artaphernes), bildeten eine zusammenhängende Trilogie attischer Ruhmestaten wider die Barbaren, denen sich ein uns kaum bekannter, damals aber besonders hoch eingeschätzter Sieg Athens und der Argiver über Sparta bei Oinoe (wahrscheinlich 456) anschloß. Die dankbaren Athener belohnten den thasischen Meister, der für seine Bilder kein Honorar nahm, mit dem Ehrenbürgerrecht. Auch Achill unter den Töchtern des Lykomedes und Odysseus mit Nausikaa und ihren Gefährtinnen (vielleicht ein Votivbild für Sophokles, dessen Nachwirkung auf die Vasenmalerei wir noch zu erkennen glauben) werden genannt. Am genauesten bekannt sind uns durch eine eingehende Beschreibung des Pausanias die beiden großen Gemälde, die Polygnot allein etwa in den fünfziger Jahren in Delphi für die Knidier ausführte, in der von diesen erbauten Lesche, einem oblongen Gebäude, das aus einem von Hallen umgebenen Hofe bestanden zu haben scheint (Abb. 394). Links und rechts waren, je auf die zusammenstoßenden Wandflächen verteilt, die Einnahme Trojas und Odysseus' Hadesfahrt in gedanken- und figurenreichen Gemälden geschildert. In der Iliupersis war dem Bilde der eroberten Stadt, in der Mord, Frevel und Verrat hausen, die Schilderung des zur Abfahrt rüstenden Griechenlagers gegenübergestellt, wo inmitten männlicher und weiblicher Gefangener Helena in siegreicher Schönheit thronte. In der Nekyia ging es vom Acheron durch einen Vorhof voll beziehungsreicher Frauenszenen immer tiefer hinein zu großen Gruppen von Griechen und Troern, von Freunden und Feinden des Odysseus, um Orpheus, den Vertreter der Mysterien, als Mittelpunkt geschart, bis zu den üblichen Büßertypen, Sisyphos, Tantalos und den Danaiden, im Grunde des Hades. Die delphischen Amphiktionen belohnten den Maler auch hier durch besondere Ehren. Zur Vervollständigung der Charakteristik sei noch angeführt, daß Polygnot und Mikon zugleich Bildhauer waren, ebenso wie Pythagoras und Phidias zugleich Maler. Auch in der Vielseitigkeit der Talente gleicht diese Zeit der Renaissance.

493. Europa auf dem Stier. Farbige Schale aus Ägina. München

Diese Malerschule, die im Gegensatze gegen das ionische Kleinasien als helladische, später auch als attische bezeichnet ward, übte ihre Kunst hauptsächlich in großen Wandgemälden, also in engem Anschluß an die Architektur; einzelne Tafelgemälde gingen nebenher. Die großen Gemälde waren teils auf dem Stuckbewurf der Wände, teils (wie es wenigstens scheint) auf Holzplatten ausgeführt, auf weißem Grunde, in vier Farben, indem zu dem in der Tonmalerei herkömmlichen Schwarz, Rot und Weiß das Gelb hinzutrat, nicht bloß zur Steige-

rung der immerhin noch bescheidenen und ernsten Farbenwirkung, sondern auch weil der Ocker mit den anderen Farben gemischt eine ganze Anzahl von Mischtönen ergibt, die für Einzelheiten charakteristisch zu verwenden waren; so fiel in der Unterwelt der Dämon der Verwesung, Eurynomos, durch seine den Schmeißfliegen ähnliche, also blauschwarze Farbe auf. Licht und Schatten waren kaum bekannt, es war mehr eine Art kolorierter Zeichnung (Abb. 493); Polygnot behielt z. B. noch die von Vasenbildern her bekannte Sitte bei, den Körper unter dem zum Teil lebhaft bewegten Gewande zu zeichnen. Daher erschien einer

494. Odysseus tötet die Freier. Attischer Skyphos. Berlin

späteren, an andere malerische Behandlung gewöhnten Zeit die hohe Schätzung Polygnots affektiert. Jedoch gestattete die strenge, aber über alle Ausdrucksmittel gebietende Zeichnung nicht bloß eine reiche Mannigfaltigkeit von Stellungs- und Bewegungsmotiven, sondern auch eine scharfe Charakterisierung, wie das namentlich die Argonautenvase (Abb. 491) erkennen läßt. Im Gegensatz zu der grade zur Höhe ihrer Entwicklung gelangten Kunst des rhythmischen Ausdrucks für jede Bewegung will Polygnot ethisch charakterisieren, und er tut dies durch ruhige, für die einzelne Persönlichkeit bezeichnende Stellungen, die nicht die typische Reinheit und Klarheit der Gestalt, sondern eine sachliche Wahrhaftigkeit auch auf Kosten des harmonischen Linienflusses zur Voraussetzung haben. Eben diese ausdrucksvolle Zeichnung, besonders auch der Gesichter, wurde Polygnot nachgerühmt; sie war die

Grundlage für die von Aristoteles hervorgehobene ideale Ausprägung der einzelnen Charaktere, die ihn als einen »guten Charaktermaler« erscheinen ließen; man erinnert sich der Gestaltung der Tragödie, wie sie eben damals von Aischylos ausgebildet ward. Die großen Wandflächen, auf denen die Figuren in ungefährer Lebensgröße ausgeführt werden konnten, führten zu einer Kompositionsweise in mehreren, vielfach auf- und absteigenden Figurenreihen; daher verlegte Polygnot seine Vorgänge gern auf ansteigenden Boden, dessen wellige Linien erlaubten, einzelne Personen nur teilweise sichtbar werden zu lassen (Abb. 491). Endlich vermochte er große Figurenmassen zu wohlgeordneten und sinnvollen Kompositionen zu verbinden, die bald eine freie Symmetrie, bald feine Beziehungen der einzelnen Gruppen zueinander, bald deutlichen Fortschritt der Handlung erkennen ließen. Im ganzen überwogen bei Polygnot die Situationen und Charaktere über die Handlungen, die mehr in den Schlachtbildern der Genossen zur Geltung kamen; aus dem Gebiete der Plastik darf man den olympischen Ostgiebel für die stillen charakterisierenden Situationen vergleichen, für die lebhaften Kampfbilder den Westgiebel. Hoher Inhalt, zumeist der Heroensage entnommen, in der Nekyia unter Hervorhebung der damals blühenden Mysterien, paarte sich bei ihm mit großer und bestimmter Formgebung und verlieh seiner Kunst den Charakter der Erhabenheit. Dieser Grundzug stellte ihn hoch über andere gleichzeitige Maler, wie den ebenfalls in Athen tätigen Ionier Dionysios von Kolophon, dessen Gestalten, so genau auch alles an ihnen gemalt war, sich doch nicht über die Wirklichkeit erhoben und hart wirkten.

495. Münze von Athen

Polygnot ist der idealste Vertreter der kimonischen Zeit auf dem Gebiete der Kunst. Er nahm unter den Malern seiner Zeit eine Stellung ein, wie demnächst der merklich von Polygnot beeinflußte Phidias unter den Bildhauern. Kein Wunder, daß seine Darstellungsart auch von einer Anzahl von Vasenmalern aufgenommen ward, denen wir demzufolge eine gewisse Anschauung seines Stiles verdanken (Abb. 491); in der weiteren Entwicklung scheint die Malerei von dieser herben ethischen Charakteristik doch wieder mehr zu der rhythmischen Gestaltung übergegangen zu sein. Der Einfluß dieser jüngeren Stufe der Monumentalmalerei erstreckte sich, wie es scheint, sogar bis nach Lykien hin, wo wir von ihr behandelte Szenen in den Reliefs von Gjölbaschi wiederfinden (Abb. 576), so vor allem den Freiermord (Abb. 494), der in einer inhaltlich wie formal gleich überraschend ähnlichen Weise von einem attischen Vasenmaler und dem lykischen Bildhauer dargestellt wurde. Es liegt nahe, hier Einfluß dieser jüngeren attischen Malerei anzunehmen, oder auch der wohl in ähnlichen Bahnen sich entwickelnden asiatisch-ionischen.

Kunsthandwerk. Im 6. Jahrhundert war Athens Ausfuhr neben seinen Naturprodukten (Öl und Wein) wesentlich auf die Erzeugnisse seiner Töpfereien beschränkt gewesen; sie hatten namentlich in Italien ihren festen Absatz gefunden (S. 182). Durch die Besetzung des Einganges zum Hellespont in der peisistratischen Zeit wurden die Küsten des Pontos als neues Absatzgebiet gewonnen, während dieses bisher den Ioniern gehört hatte. Je mehr nun der ionische Handel in Folge der persischen Unterwerfung sank — von all der bemalten Tonware z. B., die dort im 6. Jahrhundert verfertigt und ausgeführt war (S. 179f., 202ff.), erscheint seitdem keine Spur mehr — und je beherrschender die politische Stellung Athens ward, desto sicherer faßte es überall auf den ionischen Spuren Fuß für seine eigenen Handelsverbindungen. Hiermit hängt es zusammen, daß die Kunststadt Athen aus praktischen Rück-

sichten das altertümliche Gepräge ihrer Münzen (Athenakopf und Eule mit Ölzweig, Abb. 495) ebenso beibehielt wie die altmodische Etikette ihrer panathenäischen Amphoren (Abb. 416).

Aber es wäre grundfalsch, nun alles Kunsthandwerk als attisches Monopol zu betrachten; an ihm, z. B. am Erzgeräte, haben alle Kunststätten (wie Argos, Ägina, Etrurien) Teil. Die ionischen Goldschmiede waren, nach den prachtvollen südrussischen Funden zu schließen, selbst nach der Unterwerfung durch Persien und auf lange hinaus erfolgreich für die Ausfuhr tätig. Gewisse Grundzüge haften an allen Erzeugnissen des griechischen Kunsthandwerks: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Gestalt und Form, das Durchscheinen des Zweckes im Zierat und die freiwillige Unterwerfung unter strenge tektonische Gesetze. Das antike Gerät kopiert nicht Bauformen, aber dieselben Trennungs- und Verbindungsglieder, die in der Architektur eine so wichtige Rolle spielen, werden auch in den Werken des Kunsthandwerkes verwendet, dieselben Profile und Ornamente, die dort die Aufgaben der Glieder ausdrücken, kommen auch hier zur Geltung. Daß Kunst und Kunsthandwerk der Griechen (die bei diesen kaum voneinander geschieden wurden) trotz aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige in einer einheitlichen Phantasie wurzeln, verleiht den kunstgewerblichen Arbeiten ihre eigentümliche Schönheit und macht sie auch für die folgenden Zeiten zum Muster.

8. Die perikleische Zeit (460—431)

Seit Kimons politischer Niederlage und zeitweiliger Verbannung (460) war Perikles der leitende Staatsmann in Athen. Ein Jahrzehnt beständiger Kriege machte die Vollendung der schon von Themistokles begonnenen, sodann von Kimon energisch in Angriff genommenen Burgmauer und der langen Mauern, die die Hauptstadt mit dem Piräus verbanden, zum nächsten Erfordernis. Erst nach dem fünfjährigen Waffenstillstand mit Sparta (450) konnte Perikles seine künstlerischen Pläne unbehindert in Angriff nehmen; die vier Jahre zuvor erfolgte Überführung des Bundesschatzes von Delos nach Athen bot die Mittel dazu. Während die bedeutendsten Geister Griechenlands, vor allem Ioniens, im perikleischen Athen zusammenströmten und Sophokles die tragische Bühne beherrschte, verfolgte Perikles mit voller Kraft sein Ziel, zugleich dem Volke lohnende Arbeit zu schaffen und »das Schöne ohne Prunk zu pflegen«.

Phidias. Im Gegensatz gegen die Zeit, wo Polygnots überragende Größe der Malerei die führende Stellung sicherte, tritt diese Kunst in der perikleischen Zeit bald auffällig zurück. Es ist vielleicht die einzige Periode der griechischen Kunstgeschichte, wo neben der Baukunst die Skulptur die erste Stelle einnimmt. Der Mann, der dies bewirkt hat, ist Phidias, des Charmides Sohn, Athener von Geburt. Zur vollen Beherrschung aller technischen Mittel gesellte sich bei ihm tief innerlicher Ausdruck und die Richtung auf das Großartige und Erhabene, ohne Zweifel genährt durch den Einfluß Polygnots (S. 257 ff.), mit dem Phidias als Jüngling zusammen in Platää arbeitete und dessen Meisterwerke er in Athen und Delphi bewundern konnte. Der Harmonie seiner mannigfachen Vorzüge dankte es Phidias, daß er einen zahlreichen Künstlerkreis um sich sammelte und nicht nur an die Spitze der attischen Schule trat, sondern als der erste Bildhauer des Altertums gepriesen wird. Seine Geburt dürfte in den Anfang des Jahrhunderts fallen. Als ihm Perikles die oberste Leitung des Parthenonbaues, mit dem sein Ruhm am festesten verbunden ist, übertrug (447), hatte er bereits eine reiche künstlerische Tätigkeit hinter sich. Die Aufstellung des Bildes der Athena im Parthenon fand im Jahre 438 Statt, die Vollendung des Baues um 432. Neid und Scheelsucht, vor allem aber politische Parteileidenschaft, vergällte ihm nach einer bekannten Er-

zählung die Freude an dem vollendeten Werke; statt des Dankes traf ihn die Anklage der Veruntreuung von Elfenbein oder nach andrer Nachricht von Gold, und er wanderte ins Gefängnis. Nach der bestbezeugten Angabe verließ er dann die Heimat, um in Olympia die Zeusstatue zu schaffen; nach einem anderen Berichte wäre er im Gefängnis gestorben. In diesem Falle müßte seine Tätigkeit in Olympia schon vor die Schöpfung der Parthenos, etwa in die fünfziger Jahre, fallen. Aber noch im späten Altertum lebten seine Nachkommen in Olympia als Phaidynten, d. h. mit dem ehrenvollen priesterlichen Amt betraut, das Götterbild zu reinigen; diese Tatsache lehrt unwidersprechlich, daß Phidias mit seiner Familie dorthin übergesiedelt war und dort geehrt und gefeiert sein Leben beschlossen hat.

Daß Phidias den alten Erzgießer von Argos, Hageladas, zum Lehrer gehabt habe, beruht nur auf einer späten unzuverlässigen Notiz (S. 231), sicherer scheint sein Schülerverhältnis zum attischen Meister Hegias, der vielleicht mehr als andere Künstler der Perserzeit den Götterbildern seine Kunst widmete (S. 251). Aber vermutlich hat Phidias ebenso wie die übrigen gleichzeitigen Meister peloponnesische Einflüsse in sich aufgenommen; ein angebliches Jugendwerk von ihm, eine goldelfenbeinerne Athena, die man in der achäischen Bergstadt Pellene zeigte, bietet freilich keinen verläßlichen Anhalt dafür. Alle Techniken waren ihm geläufig, der peloponnesische Erzguß wie die ionisch-attische Skulptur in Marmor, dazu die »chryselephantine« Plastik in Gold und Elfenbein, die sich anscheinend im Peloponnes entwickelt hatte (S. 200f.): über einen festen Holzkern wurden fein getriebenes Goldblech und für die nackten Teile dünne Platten von Elfenbein gelegt, die man kunstvoll geschmeidig zu machen und zu biegen verstand. Die Farbenwirkung dieser Verbindung ist überaus harmonisch; sie ward durch Färbung des Elfenbeins und durch Einlagen von Schmelz auf dem vermutlich bald glänzend, bald matt behandelten Golde noch erhöht. Vergoldetes Holz und Marmor (»Akrolith«) waren nur ein sparsamer Ersatz für jene wirkungsvollen, aber sehr kostbaren Stoffe. Auch Maler war Phidias in seiner Jugend gewesen wie sein Bruder Pleistainetos und sein Bruderssohn Panainos, Polygnots Genosse (S. 258); noch im Innern des Schildes der Parthenos fügte er zur farbigen Plastik Malerei hinzu.

Phidias' ältere Werke gehören der Verherrlichung der Perserkriege an, die er als Kind erlebt hatte. Für die Athener arbeitete er, ohne Zweifel in kimonischer Zeit, zum Gedächtnis des marathonischen Sieges eine große Erzgruppe, die in Delphi aufgestellt war: Miltiades, von Athena und Apollon nebst dreizehn attischen Heroen umgeben. Für die gesamten Hellenen schuf er die große, aus vergoldetem Holz und pentelischem Marmor zusammengesetzte (»akrolithe«) Athena Areia in dem Siegestempel zu Platää, wo er mit Polygnot zusammentraf. Den Stil seiner Jugend glaubt man in dem Kasseler Apollon (Abb. 436) zu erkennen. Aphrodite, ohne Frage vollbekleidet, hat Phidias mehrmals, sowohl in Marmor als auch in Gold und Elfenbein, gebildet. Seiner späteren Zeit dürfte eine für Ephesos geschaffene Amazone angehören, wenn sie mit Recht in der sogenannten matteischen Amazone (Abb. 496) erblickt wird, die, nach Maßgabe einer Gemme (Abb. 497) richtig ergänzt, gleich den Amazonen des Kresilas und Polyklet (Abb. 547. 555) verwundet dargestellt war, und zwar am linken Oberschenkel, der darum sorgsam von dem aufgesteckten Gewande befreit ist. Auf die hoch gefaßte Lanze gestützt sucht sie trotz des Schmerzes der Wunde ihre aufrechte Haltung zu bewahren. Der Versuch, die Bewegung aus einem beabsichtigten Sprung auf das Pferd zu erklären, scheitert an der Unmöglichkeit, die Armhaltung damit in Einklang zu bringen. In der Gewandung erinnert manches an die Statuen vom Parthenon; der zugehörige Kopf, der wegen der Feinheit des Mundes und wegen des schönen Halses gerühmt ward, ist leider noch nicht gefunden.

496. Matteische Amazone (ohne die Ergänzungen). Marmor. Vatikan

499. Athenakopf in Bologna, ergänzt

497. Amazone. Verschollene Gemme (Natter)

498. Die lemnische Athena. Marmor. Dresden, Kopf in Bologna (Abb. 499). Nach der Ergänzung im Straßburger Museum

Drei Statuen der Athena standen auf der Akropolis. Die eine, von Erz, ist unter dem irreleitenden und ganz späten Namen der Promachos (Vorkämpferin) allbekannt; die Athener nannten sie »die große eherne Athena« oder »den Siegespreis« (Aristeion), weil sie von dem ihnen aus der Beute von Platää zuerkannten Ehrenpreis gestiftet worden war. In überragender Größe (etwa 7 m hoch) gebildet, hatte sie ihren Platz zwischen Propyläen und Erechtheion (Abb. 500, 40), den Eingang zur Burg in voller Wehr, aber in ruhiger Haltung bewachend (Abb. 501); ihr Helmbusch und ihre Lanzenspitze waren schon vom Meer aus sichtbar und machten sie zum Wahrzeichen der Burg. So zeigen sie späte kleine Kupfermünzen Athens alles überragend auf der Mitte des Burgfelsens zwischen Propyläen und Parthenon, aber Kleinheit und schlechte Erhaltung machen genauere Verwertung des Münzbildes bisher fast unmöglich. Ein neuerdings aufgetauchtes Exemplar läßt wenigstens erkennen, daß die Göttin die Lanze schräg geschultert hielt und auf vorgestreckter Hand wohl eine Nike trug. Früher hat man sie mit Unrecht in dem sicherlich jüngeren überlebensgroßen Torso der Athena Medici wiederfinden wollen, einer mächtigen Gestalt, deren zugehöriger Kopf in andern Kopien (z. B. Sevilla) erhalten ist, zugleich mit der Gewißheit, daß ihr ein chryselephantines Werk zu Grunde liegen muß, das von der Parthenos beeinflußt war. Eine sehr wahrscheinliche Vermutung sieht darin eine für Elis gearbeitete Kultstatue, die nach der weniger zuverlässigen Überlieferung dem Phidias, nach glaublicherer seinem Schüler Kolotes verdankt wurde. Die andere Athena, um 447 von attischen Kolonisten in Lemnos geweiht und daher »die Lemnierin« benannt, war ebenfalls aus Erz gebildet, bedeutend kleiner als

jene, aber um ihrer besonders anmutigen Schönheit willen gerühmt. Sie ist mit Wahrscheinlichkeit in erhaltenen Kopien wiedererkannt worden (Abb. 498f.). Mit dem Helm auf der Rechten wirkt sie durch die ungewöhnliche Schönheit des entblößten Hauptes (Abb. 499) und durch dessen energische Wendung gegen den Helm höchst anziehend. Die Wendung

500. Plan der Akropolis von Athen. Nach Kaupert und Kawerau
In den rechtwinkligen Ausschnitt im S.O. des Zuschauerraumes des Theaters (42) griff das Odeion des Perikles ein

ist in älteren Werken vorgebildet (Abb. 467. 484ff.) und gestaltet die Vorderansicht belebter, ohne durch die Handlung eigens motiviert zu sein. Die dritte Athena des Phidias auf der athenischen Burg war die Göttin im Parthenon, von der wir später handeln (Abb. 504f.).

Die Akropolis von Athen (Abb. 500f.). Die persische Zerstörung im Jahre 480 hatte auf der athenischen Burg einen Trümmerhaufen zurückgelassen; nur die beiden alten Heilig-

501. Restaurierte Ansicht der Akropolis in Athen

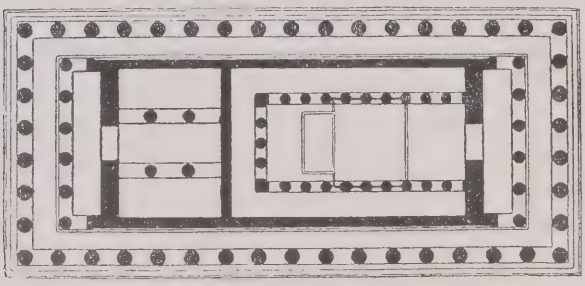
tümer, das mit den Wunderzeichen des Götterstreites und das »Hekatompedon« (S. 196), waren, wenn auch beschädigt, so doch benutzbar geblieben, der »vorpersische Parthenon« kam nach Vernichtung seines begonnenen marmornen Oberbaues nur noch als Fundament in Betracht. Die erste Aufgabe mußte sein, die Burg verteidigungsfähiger zu machen. Themistokles scheint dies Werk an der Nordseite im Anschluß an die alte pelasgische Mauer begonnen zu haben; besonderer Ruhm knüpfte sich aber an den Namen Kimons, der in den sechziger Jahren die schon länger geplante hohe Mauer im Osten, Süden und Westen in großem Zuge erbaute und damit die Akropolis nicht bloß sicherer, sondern auch geräumiger machte. Nach dem Scheitern des Planes, unter der Ägide eines panhellenischen Kongresses, alle von den Persern zerstörten Heiligtümer wieder aufzubauen, hat Perikles in der Mitte des Jahrhunderts diesen Gedanken für Athen tatkräftig in die Hand genommen; das wichtigste war die Vollendung jenes nur begonnenen größten Tempels. Das Volk genehmigte den Plan, und mit Hülfe des 454 nach Athen verlegten Bundesschatzes konnte alsbald Hand ans Werk gelegt werden. Phidias und der Baumeister Iktinos wurden mit der Hauptaufgabe betraut.

Damit beginnt die Glanzperiode der athenischen Kunst, in der die Architektur mit der Plastik Hand in Hand ging. Wie in der attischen Poesie die Errungenschaften der dorischen und der ionischen Poesie verbunden und durch attischen Geist geeinigt und gehoben werden, so übernimmt auch in der Baukunst Athen das Mittleramt. Der attische Stil schleift die Einseitigkeiten des dorischen und des altionischen Stiles ab und nähert sie einander. Es ist ganz bezeichnend, daß zuerst in Athen die beiden Baustile in demselben Gebäude vereinigt wurden (Parthenon, Propyläen s. Abb. 525 u. S. 269). Von höchster Bedeutung war es ferner für die feine Ausbildung der attischen Kunst, daß die bisher nur sparsam verwendeten pentelischen Marmorbrüche nunmehr voll ausgenutzt wurden. Im Westen und im Peloponnes hatten bisher bloß verschiedene Kalksteine und Tuffe der Baukunst zu Gebote gestanden, während der Osten sich von jeher des Marmors bediente. Ionische und athenische Bauherren hatten schon

502. Der Parthenon, Westseite, von den Propyläen aus gesehen

in Delphi Marmor verwandt (S. 197), auch Athen selbst an seinem dortigen Schatzhaus (S. 220); dann trat es mit diesem edelsten einheimischen Material in der eigenen Heimat in die Schranken, zuerst und noch mit Einschränkung bei dem Vorläufer des Parthenon, dann konsequent bei diesem selbst und den gleichzeitigen Bauten.

Der Parthenon. Die nächste und größte Aufgabe war der Bau des Parthenon, für den jenes ältere Fundament aus der Anfangszeit des Freistaates (S. 221) benutzt, aber in seinen Verhältnissen etwas verändert, kürzer und breiter gemacht wurde; er sollte als prächtigerer Ersatz für das seiner Ringhalle beraubte und dem Untergang geweihte »Hekatompedon« dienen. Der »große Tempel« oder Parthenon, der Athena mit dem volkstümlichen Beinamen Parthenos (»Jungfrau«) gewidmet, ragte, 12 m höher als die Propyläen belegen, mächtig über alle Bauten der Burg empor (Abb. 502). Er war das Meisterwerk des Iktinos; neben ihm wird, vielleicht als Bauleiter, Kallikrates genannt. Der Bau, von überaus sorgfältiger Ausführung, nahm neun Jahre (447—438) in Anspruch, die Vollendung seines plastischen Schmuckes noch weitere sechs Jahre. Als Material wurde ausschließlich der schöne pentelische Marmor verwendet, für Skulptur in größerem Umfang wohl zum erstenmal. Der Tempel ist im Stylobat rund 31 m breit und $69\frac{1}{2}$ m lang; er zeigt, gegenüber den gestreckteren Grundrissen der älteren Zeit, das mustergültige Verhältnis von 4 zu 9 (Abb. 503, vgl. S. 149). Nach Osten gerichtet, ist er allseitig von einer schmalen Säulenhalle umschlossen, die an den Giebelseiten je acht (vgl. S. 147, 196), an den Langseiten je 17 Säulen dorischer Ordnung von den schönsten



503. Der Parthenon, Grundriß

Verhältnissen und wunderbar vollendeter Technik zeigt. Die Höhe der Säulen beträgt nahezu elf untere Halbmesser. Die Kapitelle sind straffer profiliert als die olympischen; über dem Triglyphon dringen ionische Astragale, an den Antenkapitellen Eierstab und Astragal, über dem Fries gar ein lesbisches Kymation in die dorischen Formen ein. Das Tempelhaus umfaßte gegen Osten den Pronaos, eine sechssäulige Vorhalle, und den etwa 29 m (100 attische Fuß) langen Hauptraum (Hekatompedos Neōs), gegen Westen einen durch geschlossene Wand vom Hekatompedos geschiedenen, bedeutend kleineren Raum (im engeren Sinne Parthenon, d. h. »Jungfrauengemach«); dieser bildete zusammen mit der hinteren Halle den Opisthodom. Die Gestaltung der wenig tiefen Vorhallen, prostyl, anstatt mit den gewöhnlichen Anten (Abb. 427 a. 458, Z), macht sie heller und luftiger, zur Aufstellung von Weihgeschenken wie zur Besorgung von Amtsgeschäften geeigneter; sie waren durch hohe Gitter zwischen den Säulen geschlossen. In der großen Cella liefen auf drei Seiten dorische Säulen (an den Ecken Pfeiler oder »attische Säulen«) in doppelter Reihe übereinander, den Mittelraum mit dem kolossalen Goldelfenbeinbilde der Athena Parthenos wirksam abschließend (Abb. 504). Die Durchführung der Säulenhallen auch im Hintergrunde der Cella ist neu (vgl. Abb. 393), vor allem aber bedeutet die Breite und Weiträumigkeit des ganzen Saales, ebenso des Mittelschiffes wie der Seitenschiffe, einen außerordentlichen Fortschritt gegenüber den schmalen Cellen und engen Seitenschiffen der streng dorischen Tempel, z. B. in Pästum und in Olympia. Eine hölzerne Kassettendecke spannte sich über den beiden inneren Räumen aus. Der westliche war in drei Schiffe geteilt; die schlanken Verhältnisse der vier Säulen nötigten vielleicht zur Anwendung der ionischen Ordnung, wenn nicht für die ungewöhnliche Aufgabe eine besondere Stützenform (vgl. Abb. 505) verwendet wurde. Dieses Gemach war zur Aufnahme des Bundesschatzes und der heiligen Schätze, seine Vorhalle für die mit deren Verwaltung verbundenen Geschäfte bestimmt. Steht auch der Parthenon an Wucht der Bauglieder und an Mächtigkeit der Gesamtwirkung hinter dem olympischen Zeustempel zurück: an Schönheit des Materials, an Feinheit der Formen, an Harmonie des Ganzen, an Reichtum des bildnerischen Schmuckes überragt der athenische Tempel in seiner beherrschenden Lage weit seinen Genossen in der Alpheiosniederung.

504. Athena Parthenos in ihrem Tempel (Luckenbach)
(Basis ist breiter anzunehmen)

Phidias' eigner Anteil an dem Tempel war vor allem das Kolossalbild der Göttin aus Gold und Elfenbein; das Gold allein hatte ein Gewicht von 44 Talenten (1140 kg). Von der Gestalt der Athena Parthenos gaben uns zuerst zwei in Athen ausgegrabene Marmorstatuetten einen annähernden Begriff, von denen namentlich die später gefundene, etwa 1 m hohe, späte und etwas plumpe Statuette »vom Varvakion« (Abb. 505), weniger durch künstlerische Eigenschaften als durch engen Anschluß an die Äußerlichkeiten des Originales wichtig ist. Andere Kopien sind danach erkannt worden. Die Göttin steht aufrecht da, in ruhig

505. Marmorstatue der Athena Parthenos. Athen

gemessener feierlicher Haltung (Abb. 504). Während das rechte Bein fest auf dem Boden ruht, ist das linke leicht gebogen. (Man vergleiche die lebhafter bewegte Athena Myrons, Abb. 482.) Hals und Schultern deckt die schuppige, von Schlangen umringelte Ägis mit dem Medusenhaupte aus Elfenbein, den Kopf schmückt ein reich verzierter goldener Helm mit hohem dreifachen Busche. Kopf und Helm sind am feinsten in der trefflichen Gemme des Aspasios wiedergegeben (Abb. 506), die manches deutlich erkennen läßt, was in den Marmorkopien bei Seite gelassen wurde; verschiedene Marmorköpfe treten ergänzend hinzu. Der Kopf ist breiter und voller als der myronische und der der Lemnierin. Beide Oberarme sind gleichmäßig gesenkt. Die linke Hand ruht auf einem großen kreisrunden Schilde, der außen rings um ein Medusenhaupt mit dem Amazonenkampf in Relief, innen mit einer gemalten Gigantomachie geschmückt war; unter den Kämpfern gegen die Amazonen wollte man schon früh den gewappneten Perikles und den kahlköpfigen Phidias erkennen (Abb. 507). Unter dem Schilde bäumt sich die große Burgschlange empor, die im Tempel der Polias hauste; dazu kam dann noch die lange Lanze, an die Schulter gelehnt. Auf der vorgestreckten Rechten hält Athena die geflügelte Nike, ihre stete Begleiterin und Dienerin. Als Stütze für die rechte Hand dient eine starke Säule, bei den riesigen Verhältnissen de Werkes und dem Gewicht der Nike wohl ein unentbehrlicher Behelf, der aber zugleich das für diese Seite notwendige und den Steilfalten des Chitons angepaßte Gegengewicht gegen Schild und Schlange der anderen Seite bot. Das Kapitell der Säule, am besten an der Statuette Abb. 505 erhalten, kann nicht so schmucklos gewesen sein, wie es jetzt dort erscheint; vermutlich sind die gemalten Einzelformen verloren gegangen, welche den am Originale plastisch ausgeführten Blatt- oder Palmettenornamenten entsprachen. Offenbar haben wir es hier mit einer frühen Form des korinthischen Kapitells zu tun. Die hohen Sohlen der Schuhe waren mit Kentaurenkämpfen geschmückt. Die ebenfalls aus Gold und Elfenbein gebildete, etwa 8 m breite, 1,20 m hohe Basis war mit der Schmückung Pandoras durch Athena und andere Göttinnen verziert; das ganze Menschengeschlecht steht in der Pflege und unter dem Schutze der attischen Göttin, deren siegreiche Macht die verschiedenen Kampfdarstellungen zeigen.

So umgibt eine reiche Umrahmung das selbst einfache Bild, das mit der Basis gegen 12 m hoch, in seiner strengen Gesamtkomposition notwendig der symmetrischen Architektur angepaßt sein mußte, innerhalb dieser aber eine ringsum freie Aufstellung erhalten hatte. Wenn auch die zahlreichen Nachbildungen uns nur die allgemeine Gestalt der Statue verraten, so herrscht doch selbst in ihnen ein weihevoller Zug. Die Göttin schließt sich in der ganzen Gestalt und Haltung älteren Vorbildern an, überragt sie aber weit durch ihre stille Größe und die gedankenreiche Fülle ihres Schmuckes. Mit solchem Ausdrucke ruhiger Macht und ernster Hoheit hat die hellenische Bildung zur Zeit des Aischylos und Sophokles, Pindars und Polygnots die olympischen Götter aufgefaßt; so offenbarte sich die Göttin des perikleischen Athen Bürgern und Fremden; so ward sie fortan dargestellt, wenn es galt, die Schutzgöttin Athens vorzuführen. Phidias allein war es nach einem antiken Ausspruch gegeben, das Bild der Göttin zu schauen und anschaulich zu zeigen.

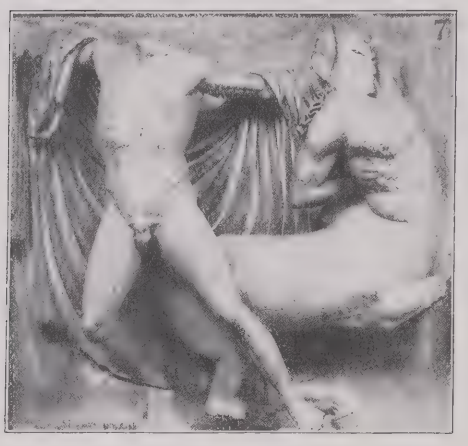
506. Athena Parthenos. Gemme des Aspasios. Wien

Die Statue der Göttin, im Jahre 438 aufgestellt, wird ergänzt und ihr beziehungsreicher Schmuck weiter ausgeführt in einer dreifachen Reihe von Marmorskulpturen, die sich der äußeren Architektur des Tempels einfügen. Jeder verfügbare, d. h. keiner architektonischen Funktion dienende Platz am Tempel war mit Skulpturen gefüllt. Über der vollendeten Formenschönheit der Einzelleistungen vergißt man leicht den poetischen Sinn, mit dem das Ganze erdacht ist und der dem Werke seine große volkstümliche und religiöse Bedeutung verlieh. Athena, Zeus' eingeborene Tochter und die Herrin Attikas, ihre Macht, ihr siegreiches Auftreten unter Göttern und Menschen, die Gnaden, die sie den Griechen und besonders den Athenern durch ihre Hülfe erwiesen, die dankbare Huldigung, die ihr auserwähltes Volk ihr dafür darbringt, das alles bildet den Gegenstand der gesamten plastischen Schilderungen. Es ist ein begeisterter Lobgesang von der Herrlichkeit des attischen Reiches, den die bildende Kunst in ihrer Sprache anstimmte, wenige Jahrzehnte ehe diese Herrlichkeit für immer dahinsank.

507. Schild Strangford. Brit. Museum

Wie Athena, kaum geboren, am Gigantenkampfe teilnahm (Osten), wie die Athener unter Theseus' Führung die Kentauren (Süden) und die Amazonen (Westen) besiegten, wie Athenas Schutz sich den gesamten Griechen im trojanischen Kriege segensreich erwies (Norden), das und noch einiges andere erzählten die 92 Metopenreliefs, der

508.



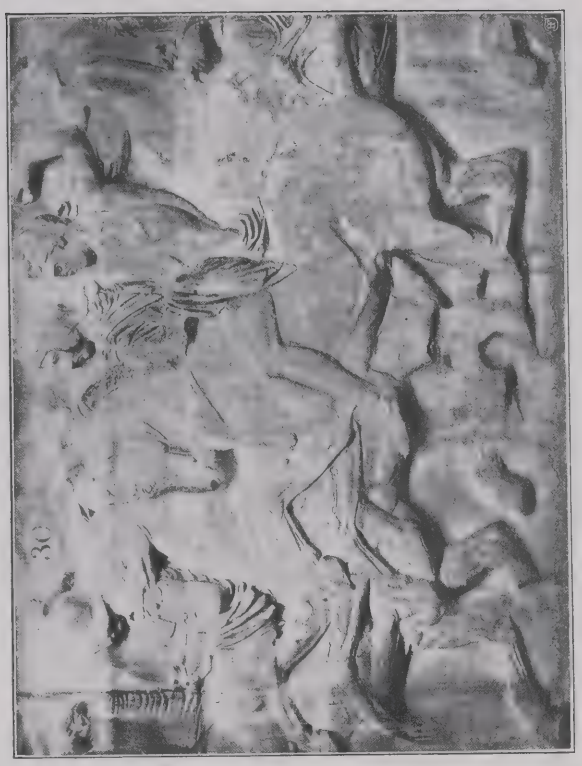
509.

508—510. Metopen von der Südseite des Parthenon

älteste Teil des plastischen Schmuckes. Wir erblicken die Athener siegreich daheim wie draußen, in Abwehr und Angriff. So mannigfach aber auch der Inhalt sich gestaltet, so ist doch überall die Beziehung auf die attische Göttin gewahrt, die in der Verteidigung des Olympos gegen die Erdsöhne das Vorbild für alle Barbarenkämpfe gegeben hatte, und dadurch ist ein festes Band um den ganzen Darstellungskreis geschlungen. Die Reliefs, etwa 1,20 im Quadrat, sind, entsprechend ihrer architektonischen Umrahmung, in kräftiger, fast statuarisch wirkender Erhebung durchgeführt. Der Grad der künstlerischen Durchbildung ist in den einzelnen Metopen verschieden, was bei der notwendigen Mitwirkung zahlreicher Hände unausbleiblich war. So läßt sich an ihnen die allmähliche Erziehung der Mitarbeiter zu geläuterterer Auffassung und Formensprache verfolgen. Einigermaßen gut erhalten sind allein die Metopen der Südseite mit Kentaurenkämpfen, denen die Proben (Abb. 508 ff.) entnommen sind: die in Formen und Handlung noch archaisch gebundene Gruppe 508, der den Kentauren beim Schopfe packende und zum Schlag ausholende Jüngling mit dem großen Mantel (Theseus?) 509, und der in wildem Triumph über den Leib des Gegners dahinsprengende Kentaur 510. Die zweite Metope hat ein treffliches Gegenstück in einem andringenden und den Kentauren zurückwerfenden Jüngling. Die letztgenannten drei Metopen gehören zu den vollendetsten; anderswo begegnen wir noch altertümlicher Gebundenheit und Formenstrenge (508), oder noch nicht ganz überwundenem Ungeschick. Man ahnt, wie schwierig es sein mochte, so verschiedene Kräfte für den neuen Stil zu erziehen. Dieses erste Stadium der Parthenonskulpturen nahm etwa die vierziger Jahre ein.

Diesen in den verschiedenen Kämpfen unter Athenas Schutz errungenen Erfolgen sollte ein Gegenbild gegenübergestellt werden, das die Dankbarkeit der Athener gegen ihre Schutzherrin bezeugte. Das ist die Aufgabe

des berühmten Frieses, der innerhalb der Ringhalle das Tempelhaus umzog. Man hat allerdings vermutet, daß zuerst nur ein Metopenfries über Pronaos und Opisthodom, wie in Olympia (S. 239), geplant gewesen sei, weil Tropfenplatten unter dem Fries am Epistyl der beiden Schmalseiten (Abb. 300) noch darauf hinzudeuten scheinen. Jedenfalls wäre aber die Änderung des Plans schon so bald, während des Baues, entstanden, daß die Friesblöcke an beiden Fronten bereits mit Rücksicht auf die Komposition des Frieses bemessen werden konnten. Unter diesen Umständen begreift man nicht, weshalb dann diese nun überflüssigen Tropfenplatten nicht entfernt worden wären, wenn sie nur zufällig aus dem älteren Plan übrig blieben; sind sie aber mit Bedacht aus der alten Bautradition beibehalten, so beweisen sie nichts mehr für die vermutete Änderung des Planes. Obschon die Beleuchtung und der Standpunkt für den Beschauer innerhalb des schmalen Säulenumganges ungünstig waren, so ist doch der Gedanke eines zusammenhängenden Frieses, der bisher eigentlich nur im ionischen Stile ausgeprägt worden war (S. 154), zu glücklicher Stunde aufgetaucht und hat eines der vollendetsten Kunstwerke der Welt ins Leben gerufen. Der 1 m hohe Fries mit ganz flachem Relief, sicher nicht im Atelier, sondern an Ort und Stelle am Tempel ausgeführt, zog sich in einer Länge von 160 m um das ganze Tempelhaus in der Höhe des äußeren Triglyphon hin (vgl. Abb. 300). Er schildert den Festzug der Panathenäen, des sommerlichen Haupt-



512. Vom Nordfriese des Parthenon. London

511. Vom Westfriese des Parthenon. Athen

festes der attischen Burggöttin. Auf der Rückseite des Tempels, im Westen, ordnet sich in einzelnen, aber nicht zusammenhangslosen Gruppen der Zug (Abb. 511), um dann in breitem Strome sich an den Langseiten nach Osten zu ergießen und dort über der Vorhalle sich von beiden Seiten wieder zu vereinigen. Jünglinge auf ihren Rossen sprengen in geschlossenen oder gelösten Gliedern (Abb. 512), oder sie fahren auf Viergespannen einher; würdige Männer tragen Ölzweige, und Musiker spielen auf ihren Instrumenten; Jünglinge bringen die Opfergaben oder geleiten still die Hekatombe; Frauen und Jungfrauen tragen Opfergeräte herbei, und der bärtige Priester in langem schlichten Gewande ist im Verein mit einem dienenden Knaben beschäftigt, das Weihgeschenk für die Göttin, den kunstreich gewebten Peplos, sorgsam zu falten; die Priesterin der Göttin, die in der Mitte der ganzen Gruppe steht, nimmt zwei kleinen Mädchen Stühle vom Kopfe, vielleicht um den Peplos darauf niederzulegen (Abb. 513). Hier, im Osten, haben sich die Götter selbst, unsichtbar, niedergelassen, als Beweis gnädiger Gesinnung gegen ihr frommes Volk, ungezwungen und munter, selbst erfreute und aufmerksame Zuschauer des prunkvollen Festzuges. Wie wohl auch eine sterbliche athenische Mutter weist Aphrodite ihren Jungen, Eros, auf besondere Schönheiten hin, und er lehnt gesittet an der Mutter Knie und schützt seinen zarten Leib vor den brennenden Sonnenstrahlen der Festzeit mit einem Schirm, der wohl eigentlich der Göttin gehört. Eine Platte, Poseidon, Apollon und Artemis von besonders glücklicher Erhaltung (Taf. IX), muß uns als Ersatz dienen auch für das, was nicht mehr in solcher Frische erhalten blieb. Nirgendwo in der Kunst spricht sich das naiv zutrauliche Gefühl der Athener zu ihren Göttern mit gleicher Wärme aus, nirgends aber auch in gleicher Fülle der gehobene Sinn über des athenischen Reiches Herrlichkeit; der Fries bildet das schönste Seitenstück zu dem Preise Athens in Thukydides' perikleischer Leichenrede und macht uns die Verbindung von Zucht und Ordnung mit individueller Freiheit anschaulich, deren Athen sich rühmte. Daß einzelnes, wie z. B. die Pferdezügel, aus Metall gearbeitet war, steht fest; keine Sicherheit herrscht über das Maß der Färbung, deren Mitwirkung indessen schon wegen der schlechten Beleuchtung des Reliefs angenommen werden müßte. Der Fries, von sehr verschiedenen Händen ausgeführt, aber in durchaus einheitlichem Sinn erfunden und komponiert, ist das vollendete Muster dessen, was wir als phidiasische Kunst zu bezeichnen pflegen. Das trotz zahlreicher Schichten flache, jedoch scharf vom Grunde abgehobene Relief, die vornehme Einfachheit der Darstellung, die ideale Ruhe bei aller Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung erzielen eine unvergleichliche Wirkung, machen aber den hier geschaffenen Stil schwer nachahmlich; es begreift sich, daß bald reichere Ausdrucksmittel erstrebt wurden. Wenn er dennoch fast ein Jahrhundert hindurch die attische Reliefkunst beherrscht oder beeinflußt, so beweist dies, welch fruchtbarer Same hier in den attischen Boden gestreut war.

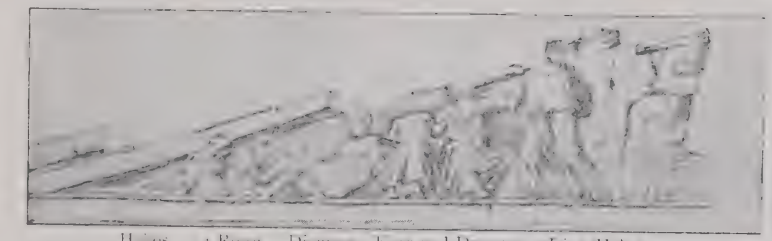
Als Phidias 438 seine Arbeit an der Parthenos abschloß, war außer den Metopen der große Fries vollendet; die Arbeit, welche nach Ausweis der Bauurkunden noch sechs Jahre länger währte, betraf die Ausführung der Giebelgruppen. Daß deren Komposition im Großen schon vor der Vollendung des Baues festgestellt war, ergibt sich aus den eisernen Balken, die im Hinblick auf die schweren Kolossalgestalten nach festem Plan in den Giebelboden eingesenkt worden waren und durch die schwere Rückwand des Giebels gehalten wurden. Die Giebelgruppen schilderten im Osten die erste Erscheinung Athenas unter den Göttern, ihre Geburt aus dem Haupte des Zeus, im Westen ihren Wettstreit mit Poseidon um das attische Land. Die meisten der erhaltenen Giebelstatuen befinden sich im Britischen Museum und werden nach dem Namen des Mannes, der sie von Athen nach London ge-

Poseidon, Apollon, Artemis. Vom Ostfriese des Parthenon, Athen

Ergänzte Hermes Dionysos Demeter Ares Nike Hera Zeus Diphrophoren Priesterin

Priesterin u. Knabe mit Peplos Athena Hephaistos Poseidon Apollon Artemis Aphrodite (verloren) Eros m. Sonnenschirm Ergänzte

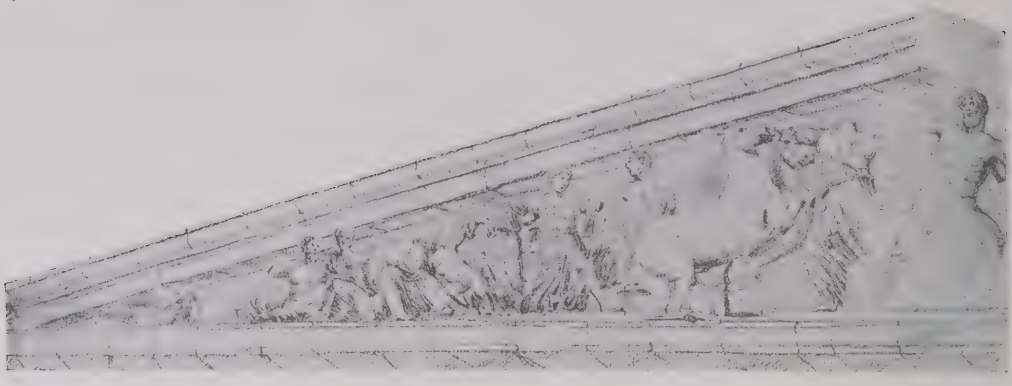
513. Mittelgruppe vom Ostfriese des Parthenon. Brit. Museum



Helios 3 Rosse Dionysos Kora und Demeter Iris (Hebe)

Aphroditegruppe Selene 4 Rosse

514. Der Ostgiebel des Parthenon nach einer Zeichnung von 1674



515. Der Westgiebel des Parthenon

bracht hat, Elgin Marbles genannt. Aber ihre ursprüngliche Gruppierung läge großenteils im Dunkel, wenn nicht 1674, dreizehn Jahre bevor die venezianische Belagerung die Zerstörung des Tempels herbeiführte, ein flämischer Maler aus dem Gefolge des Marquis de Nointel (nach alter, kaum richtiger Vermutung Carrey) wie von allen 32 Südmetopen und großen Teilen des Frieses, so auch von den Giebelgruppen, soweit sie damals noch erhalten waren, Zeichnungen entworfen hätte. Über die Bedeutung der einzelnen Figuren, deren bezeichnende Attribute verloren sind, gehen noch immer die Ansichten vielfach auseinander, doch sind wir im Stande, wenigstens den Grundgedanken der mächtigen Gruppen klar festzustellen. Wir denken uns auf der Ostseite (Abb. 514) in der schon früh verschwundenen Mitte des Giebels den thronenden Zeus und vor ihm Athena in lebhafter Bewegung, eben seinem Haupt entsprungen, beiderseits von staunenden Göttern umgeben. Erhalten ist außer den sitzenden Gestalten von diesen nur eine nach links laufende besonders jugendliche Göttin (»Iris«, eher Hebe). Man hat in ihr eine Botin der frohen Kunde erkennen wollen, wozu sie gerade nicht sehr geeignet wäre; richtiger wird man in ihrer fluchtartigen Bewegung den Reflex des ungeheuren, alles bewegenden Ereignisses in der Mitte sehen, das schon deshalb nicht mehr in altertümlicher Weise von einer puppenhaft kleinen, aus dem Kopf des Zeus hervorsteigenden Athena vorgestellt sein konnte. Der Künstler wußte ein unglaubliches Wunder dadurch glaublich darzustellen, daß er seine ungeheuren Wirkungen auf die anwesenden Götter zeigte. In den Ecken erblicken wir links den Sonnengott mit seinem Viergespann aus dem Ozean emporsteigend, rechts Selene mit ihren Rossen ebenso hinabsinkend: ein neuer Tag beginnt! Die Mitte der heutzutage viel schlimmer zerstörten, aber aus der alten Zeichnung uns vollständiger

516. Aphrodite und Genossinnen aus dem Ostgiebel des Parthenon. Brit. Museum

bekannten westlichen Giebelgruppe (Abb. 515) nehmen Athena und Poseidon mit ihren Wagen und deren Lenkerinnen ein. Zeugen des Streites, Anhänger der beiden Götter, füllen bald heftiger bewegt, bald ruhiger teilnehmend den weiteren Raum aus; wie sie aber im einzelnen benannt werden sollen, darüber gibt es keine vollkommene Sicherheit. Zum Glück wird dadurch die künstlerische Wirkung wenig berührt; volle Übereinstimmung herrscht über den unvergleichlichen Wert der Statuen. Während die ganze bisherige Plastik, auch noch in den Metopen, die Frau in fast männlichen Formen bildet, ist hier die Natur und Schönheit des weiblichen Körpers entdeckt. Bei den bekleideten Frauengestalten (Abb. 516) erregt es unsre höchste Bewunderung, wie die Weiber so natürlich und ungezwungen dasitzen und liegen, die Gewänder, bald in feinen Falten, bald in größerem Wurf, so frei und reich den der Natur selbst abgelauschten Linien und Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen schönen Massen zusammengehalten werden. In den nackten Leibern aber offenbart sich die vollkommenste Beherrschung der Natur (Abb. 517). Die schwierige Drehung des Körpers im »Kephissos» ist mit vollendeter Wahrheit wiedergegeben; der Torso Poseidons (Abb. 519) leistet das Höchste in Verschmelzung von Realem und Idealem. So allein wurde es möglich, von allem Kleinen, Unbedeutenden abzusehen, nur das Wesentliche, dieses aber groß und mächtig wiederzugeben. Es ist alles Natur und doch nicht bloße, gewöhnliche Natur; in dem Pferdekopfe des Ostgiebels (Abb. 518) erblickte Goethe geradezu das »Urpferd«. Freilich herrscht nicht durchweg völlige Stileinheit. Es ist nicht schwer, verschiedene Begabung und verschiedene Richtungen in der Ausführung der einzelnen Figuren zu erkennen — man vergleiche die fast noch etwas herbe »Iris« des Ostgiebels mit der wunderbar vollendeten Aphroditegruppe ebenda, den herrlich natürlichen »Kephissos« des Westgiebels mit dem strengen geformten

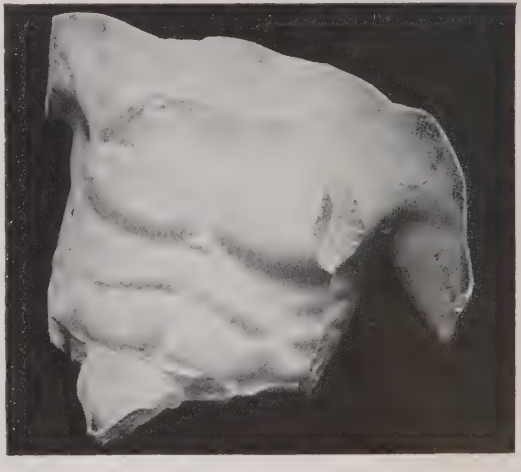
nach einer Zeichnung von 1674

517. Der sog. Kephissos aus dem Westgiebel des Parthenon. Brit. Museum

518. Pferdekopf aus dem Ostgiebel.
Brit. Museum

Dionysos des Ostgiebels — doch fehlt es an genügendem Anhalt, die Giebel oder die einzelnen Figuren unter bestimmte Künstler zu verteilen. Die ganze Größe der Leistung tut ein Vergleich mit den Giebelgruppen von Ägina (Abb. 451 f.) und von Olympia (Abb. 461 f.) dar. Wie ist aller unbequeme Zwang des Raumes überwunden, wie bewegt, wie reich das Feld gefüllt, fast überfüllt, mit welcher Freiheit die Symmetrie belebt, wie ist alles Reliefmäßige entfernt, volle Körperlichkeit an die Stelle getreten; alles wirkt wie in unbekümmerter Freiheit geschaffen und ist doch von bewußt befolgtem Gesetz durchwaltet.

Der Kreis der Skulpturen am Tempel ist so geschlossen, daß es nur natürlich erscheint, wenn man das Ganze gemeiniglich einem einzigen Erfinder zuschreibt, unter dessen Leitung es nur von zahlreichen Mitarbeitern ausgeführt worden sei, dem Phidias. Läßt ihn doch die Bilderfülle, mit der er seine Götterstatuen ausstattete, für eine solche größere Aufgabe besonders geeignet erscheinen. Allein diese Annahme beruht auf keinem bestimmten Zeugnis, und man hat ihr auch chronologische und stilistische Bedenken entgegengestellt. Unter den Metopen, die während der Errichtung des Baues entstanden sind, also während Phidias an der Vorbereitung der Parthenos arbeitete, treffen wir Stücke, bei denen nicht nur die Ausführung, sondern auch die Komposition so ungeschickt altertümlich ist, daß wir in ihnen die selbständigen Leistungen älterer Künstler erkennen müssen. In den fortgeschrittenen Metopen (Abb. 509) aber finden wir zum Teil den Stil, welchen wir am Friese in voller Entfaltung sehen. Der Fries stellte nun offenbar eine Aufgabe, bei der eine Teilung der künstlerischen Leistung nicht möglich war, wie bei den Metopen. Wir müssen also für die Erfindung dieses ganzen großen, in sich geschlossenen Werkes einen einzigen Meister annehmen, und das kann nach der überlieferten Stellung des Phidias nur dieser gewesen sein. Da die Metopen schon fertig versetzt werden mußten, der Fries aber erst am fertig stehenden Bau ausgemeißelt wurde, kann es an Bildhauern, welche den Entwurf unter der Leitung des Künstlers ausführten, in diesem Stadium des Baues nicht gefehlt haben; als die Parthenos 438 aufgestellt wurde, war der Tempel als Bau natürlich längst abgeschlossen, so daß bis dahin auch die Fertigstellung des Relieffrieses erfolgt sein konnte. Der Umstand, daß man um 440 schon mit der letzten Aufgabe, den Giebelgruppen, begann, macht es sicher, daß der Fries damals vollendet war. Daß sein Reichtum und die Lebhaftigkeit der Schilderung nicht über das hinaus gehen, was wir Phidias zutrauen dürfen, beweist die Amazonenschlacht an dem Schilde



519. Torso Poseidons aus dem Westgiebel.
Athen (Brust) und Brit. Museum (Rücken).
Nach der Zusammensetzung im Straßburger Museum

der Parthenos (Abb. 507). Während wir ihn also nach Entwurf und Ausführung mit Sicherheit für Phidias in Anspruch nehmen dürfen, scheinen sich dieser Annahme bei den Giebeln Schwierigkeiten entgegenzustellen. Daß ihr bildlicher Schmuck allerdings schon früh beabsichtigt und in den Grundzügen der Komposition festgelegt war, zeigen technische Vorkehrungen an den Giebelfeldern (S. 274), daß er ein integrierendes Glied des ganzen einheitlich erdachten Schmuckes des Tempels war, ist ebenso sicher (S. 271 ff.), und daß mit seiner Ausarbeitung schon 440, also zu einer Zeit begonnen wurde, als Phidias noch ungestört mitten in vollem Schaffen war, steht durch die inschriftlich erhaltenen Baurechnungen fest. Da nun die Annahme, der Prozeß des Phidias und sein Sturz seien der Einweihung der Parthenos auf dem Fuße gefolgt, in unserer Überlieferung keine Stütze hat, ja der bekannten ursächlichen Verknüpfung dieser Ereignisse mit dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges, wie sie Aristophanes als tiefgründige politische Weisheit vorträgt, allzusehr widerspricht, so läßt sich die Annahme, Phidias habe die Ausführung der Giebel auch noch selbst geleitet, nicht leicht bestreiten. Damit soll der sehr deutliche stilistische Unterschied zwischen den Giebeln und etwa der Lemnia oder auch der Parthenos nicht geleugnet werden. Der Gewandstil z. B.

520. Zeus des Phidias in Olympia. a. c. Münzen von Elis. b. Gemme in Berlin

der Aphroditegruppe (Abb. 516), wo Körper und Gewand zu vollendeter Einheit verschmelzen, und das Spiel der Falten unendlichen Reichtum entwickelt, ist nicht bloß dem Grade nach, sondern von Grund aus verschieden von dem viel strengeren und altertümlicheren Stil der genannten Athenastatuen, deren schwerer Peplos die ganze Gestalt überdeckt und verbirgt. Hier scheint auch der Ausweg zu versagen, die Erfindung dem Phidias, die Ausführung jüngeren Kräften zuzuschreiben. Die Aphroditegruppe kann nicht im Stile der Parthenos erdacht und in ihrem eigenen Stil ausgeführt worden sein; Erfindung und Ausführung lassen sich nicht trennen. Aber wenn wir alles dies vielmehr unbekannten Vollendern des Parthenon zuschreiben, jugendlichen Künstlern, welche im Sehen und Ausführen rasch über Phidias hinaus strebten, so kommen wir zu der schwierigen Annahme, daß alles dies Höchste und Stärkste in der Kunst des Parthenon von dem Meister, der als der größte gepriesen wird, nicht selbst erfunden und angeregt, ja eigentlich nur geduldet und zugelassen worden wäre. Auch in den Giebeln selbst treten uns noch Verschiedenartigkeiten des Stiles, nicht nur der Ausführung, entgegen. Der Versuch, diesen Stilwandel als letzten großen Schritt des genialen Meisters selbst zu verstehen, muß wenigstens gemacht werden. Phidias' Verdienst aber bleibt in jedem Fall außer der gedankenreichen Erfindung des ganzen Schmuckes und der Ausführung namentlich des Frieses das, worin auch das Altertum seine Größe erkannte: die Bilder der Götter, und gerade der höchsten Götter, mit größter Erhabenheit ausgestattet zu haben. Dies sollte er nun auch noch in Olympia bewähren.

Phidias in Olympia. Als Phidias nach 438, wohl erst nach 432 Athen verlassen mußte, ward er nach Olympia berufen, um für den dortigen Zeustempel einen Goldelfenbeinkoloß des Zeus zu schaffen. Phidias ging nicht allein, sondern in Begleitung seines Neffen, des

521. Zeus. Marmor. Dresden

Malers Panainos (S. 264), und als Gehülfe schloß sich ihm der Bildhauer Kolotes an. Die Aufgabe war schwierig, da der Tempel mit seinem engen Mittelschiff (Abb. 458, Z) auf ein Bild von etwa siebenfacher Lebensgröße nicht berechnet war; vermutlich war ursprünglich ein kleineres, den Verhältnissen der Cella angepaßteres geplant, aber nicht ausgeführt. In der Tat schien die Kolossalstatue den Rahmen des Tempels zu sprengen, und während einerseits die das tatsächliche Maß noch übertreffende Größenwirkung gerühmt wurde, tadelte man doch diese Größe als unproportioniert. Über das Aussehen der Statue belehren uns nur Beschreibungen und Münzbilder von Elis (Abb. 520c). Diese zeigen den Gott in einfacher Haltung auf seinem hohen Throne, von dessen überaus mannigfaltigem und beziehungsreichem Bilderschmucke sie allerdings keine Vorstellung geben. Phidias folgte auch hier wie bei der Parthenos dem Grundsatze, den Gott selbst in einfacher Hoheit darzustellen; Kranz, Zepter und Nike schienen auszureichen, der Adler begnügte sich mit dem Platz auf dem Zepter, der Blitz (Abb. 445 ff.) ist ganz beiseite gelassen. Dafür umrahmte aber der Künstler den Gott mit reichem Beiwerk, das die Hauptseiten seines Wesens weiter ausführte. Der Mantel war mit heraldischen Lilien, den Blitzblumen, gemustert, das Zepter mit verschiedenen Metallen ausgelegt, der Thron aus Gold, Ebenholz und Elfenbein gebildet und mit Edelsteinen besetzt; zwischen seinen Füßen hinten und an den Seiten waren Schranken von Panainos durch Gemälde mit je zwei Gestalten geschmückt; davor erhöhte ein schwarzgepflasterter Platz die farbige Wirkung, die überhaupt am Zeus noch viel mehr als an der Parthenos erstrebt gewesen sein muß. Das zahlreiche Bildwerk am Throne wies meistens auf Zeus' Gnadenfülle und Siegesmacht, nur in leichten Andeutungen (Niobiden, Sphinx) auf seine Strafgewalt hin; an der Basis bezeichnete die Geburt Aphrodites im Beisein der Olympier die Vollendung der von Zeus beherrschten schönen Welt, auf deren Anmut und festgeregelte Ordnung die Zeustöchter über der Rücklehne des Thrones, die Chariten und Horen, deuteten. Bei dem Gotte selber sprach die Milde des Sieg und Gnade gewährenden Herrschers aus den Zügen des Antlitzes (Abb. 520a, b), das mit der viel späteren Zeusmaske von Otricoli nichts weiter gemein hat, als die Grundlage der von Homer (Il. 1, 528 ff.) überlieferten Züge des Götterkönigs, einer Vereinigung gnädiger Huld mit einer durch das bloße Neigen des Hauptes die Höhen des Olympos erschütternden Majestät. Späteren Geschlechtern galt, als doch schon ein anderes Zeusideal an seine Stelle getreten war, Phidias' Zeusbild als ein Höchstes, ein Weltwunder; sein bloßer Anblick schien alles Leid zu stillen. Auf dem olympischen Zeus und der athenischen Parthenos beruhte vor allem der Ruhm des Phidias als des größten Götterbildners, der neben vollendeter Form auch das geistige Wesen der Gottheit am klarsten ausgedrückt habe. Da das Zeusbild selbst für uns unwiederbringlich verloren ist, mag eine mehrfach wiederholte Zeusstatue phidiasischen Stils, von der ein Exemplar in Olympia zum Vorschein gekommen ist, als schwacher Ersatz dienen (Abb. 521);

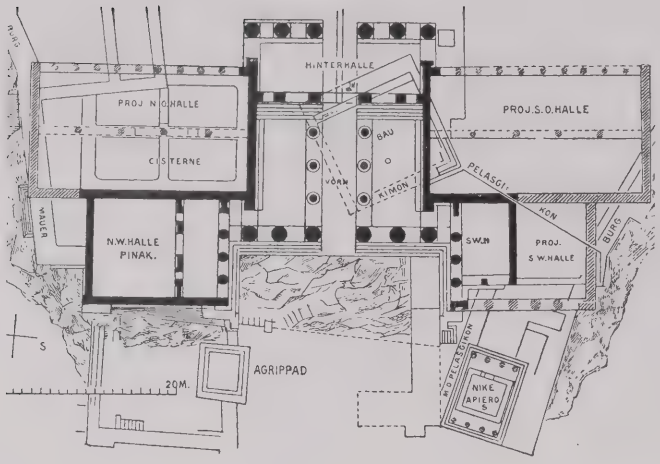
mit der selbstsicheren Ruhe des mächtigen Herrschers steht der breitschulterige Gott da und blickt klaren Auges um sich, die edlen Züge von Haar und Bart schön umrahmt.

Kolotes, der dem Meister beim Zeus beigestanden hatte, schuf für den olympischen Tempel auch einen kostbaren Tisch von Gold und Elfenbein für die Siegerkränze. Beide Künstler arbeiteten nebenher für die Tempel der neu aufblühenden Hauptstadt Elis und ihres Hafenortes Kyllene. An Phidias' Aphrodite Urania in Elis, die ihren Fuß auf eine Schildkröte (einen Hinweis auf die benachbarte Höhe Chelonatas, »Schildkrötenberg«) setzte, erinnert eine treffliche Statue von ähnlichem Motiv, die aus dem Kreise des Phidias herrührt (Abb. 522); sie zeigt den entwickelten Gewandstil der Giebelgruppen am Parthenon. Endlich hat Phidias für Olympia auch eine Athletenstatue geschaffen, einen Sieger als Anadumenos, d. h. wie er sich die Siegerbinde um das Haupt legte; vielleicht dürfen wir ihn in der schönen, allerdings unfein kopierten farnesischen Ephebenstatue des Britischen Museums (Abb. 523) wiedererkennen, von dem polykletischen Diadumenos (Abb. 556) durch schlichte Ruhe auch im Stand unterschieden.

522. Aphroditetorso. Marmor. Berlin

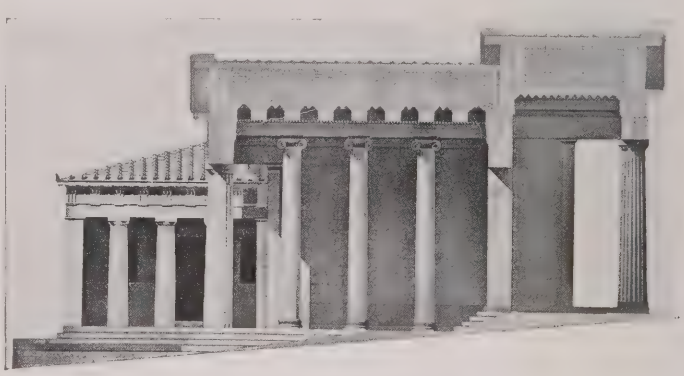
523. Anadumenos Farnese. Marmor. Brit. Museum

Weitere attische Bauten. Unmittelbar nach der Vollendung des Parthenon wurde auch die übrige Arbeit auf der Akropolis rüstig gefördert. Schon 437 ward Hand an die Errichtung der Propyläen, des Eingangstores zur Burg, gelegt; in fünf Jahren wurde das überaus schwierige Werk soweit vollendet, als es überhaupt geführt worden ist. Der Baumeister Mnesikles hat es meisterhaft verstanden, den die ganze Westseite der Burg absperrenden Bau als Bekrönung des steilen Aufganges zu gestalten (Abb. 524, vgl. Abb. 501). Eine hohe sechssäulige dorische Fassade, von der beiderseits niedrige Flügel vorspringen, bildet die Front einer tiefen dreischiffigen Halle, die durch eine Wand mit fünf Türen abgeschlossen wird. Eine ähnliche, nur weniger tiefe Halle öffnet sich gegen das Innere der Burg. Es ist eine stattliche Erweiterung des im alten tirynthischen Torbau vorliegenden Schemas (Abb. 272, H). Für die Säulenreihen im Innern der Westhalle war mit Rücksicht auf die höher liegende Decke



524. Grundriß der Propyläen. Athen
(Das Schraffierte war nur projektiert, nicht ausgeführt)

die schlankere ionische Ordnung gewählt worden (Abb. 525, vgl. S. 158), deren Kapitell eine überaus klare und schöne Form erhielt (Abb. 313). Der ursprünglich größer geplante Bau mußte um äußerer Hemmnisse willen beschränkt werden, die offenbar von den Beschützern des in seinem räumlichen Bestande bedrohten Heiligtums der Athena Nike und der hier noch stehenden pelargischen Burgmauern ausgingen: die südöstliche Seitenhalle fiel weg, der Südflügel ward unschön verkürzt. Doch wegen des Ausbruches des peloponnesischen Krieges haben die Propyläen nicht einmal so den letzten Abschluß erhalten; auch die schon fundamentierte nordöstliche Halle wurde nicht ausgeführt und große Teile der Architektur blieben ohne die abschließende Bearbeitung. Daß die architektonische Flankierung des Aufganges sich noch weiter bergabwärts ausdehnen sollte, ist wahrscheinlich, aber hier war noch nichts begonnen; die Propyläen blieben ein Torso. Plastischer Schmuck fehlte ihnen, vielleicht absichtlich ihrer sozusagen einführenden Bestimmung gemäß, die in dem ursprünglichen Entwurf großartig und schlicht ausgesprochen schien. Für den Verlust dieses im Keim vernichteten Werkes kann alle Zierde, auch plastische, mit der das nun hier, auf einem Mauervorsprung, errichtete anmutige ionische Tempelchen der Siegesgöttin, der Athena Nike (Abb. 526), reich bedacht wurde, nicht entschädigen. Ein Amphiprostylos (S. 142) von noch etwas schweren Verhältnissen, durch seine Lage über dem Absturz einer Bastion (Pyrgos) für sich betrachtet von entzückender Wirkung, ist es doch im Ganzen gesehen eine Schädigung des großartigen mnesikleischen Entwurfes (Abb. 501). Der Bau dieses Tempelchens war schon um 450 beschlossen und Kallikrates (S. 268) übertragen worden, kam aber erst im Zusammenhang, richtiger im Widerstreit mit den Propyläen zur Ausführung, und zwar in der Zeit des Nikiasfriedens (421). Wie wir wissen, war die Familie des Kimon daran beteiligt, sein Großneffe Kallias scheint den entscheidenden Antrag gestellt zu haben. Solche persönliche Beziehungen erklären die sonst in dieser Zeit auffällige Wahl des zum Schmuck des Tempels gewählten Gegenstandes: die Friese schildern die Entscheidungsschlacht von Platää. Die Götterversammlung im Osten, in der



525. Durchschnitt der Propyläen. Athen. Restauriert
(Ulmann bei d'Espouy)

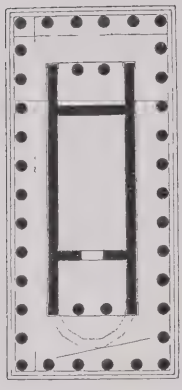
Athena die Sache der Griechen vertritt, ist dem Stile des Parthenonfrieses noch einigermaßen verwandt, dagegen gehen die Kämpfe zwischen Griechen und Persern an den Langseiten, zwischen Griechen und Griechen an der Rückseite (Abb. 527) darüber hinaus.

526. Tempel der Athena Nike (»Nike Apteros«) (Michaelis)

Ungefähr gleichzeitig mit dem Beginn des Parthenon, wenn nicht noch etwas früher, entstand das »Theseion«, das sicher nicht der Theseusbezirk (S. 251), eher der Hephaistostempel ist, auf das aber auch Apollon Patroos und Aphrodite Urania Anspruch erheben. Der Tempel ist in Grundriß (Abb. 528) und Aufriß (Abb. 529) ein rechter Normaltempel attischen Stils, dank seiner Sechssäuligkeit normaler als der Parthenon und viel besser erhalten. Dem Parthenon stand er nahe durch seinen mannigfachen plastischen Schmuck aus parischem Marmor, dessen inhaltlicher Zusammenhang für uns aber nicht mehr klar liegt. Von den Giebelgruppen ist alles außer ihren Spuren auf den Giebelböden verschwunden. Achtzehn Metopen des östlichen Endes, zehn an der Front und je vier an den Langseiten, sind plastisch verziert, auch die beiden Fronten der Cella über Pronaos und Opisthodom mit ionisierenden Friesen ausgestattet. Die Reliefs schildern Kampfszenen, in den Metopen neun Taten des Herakles und acht des Theseus, im westlichen Friese den beliebten Kampf der Lapithen und der Kentauren (Abb. 530), im östlichen Fries eine verschieden gedeutete Schlacht, die in Gegenwart sitzender Götter gegen ein wildes, Steine schleuderndes Geschlecht ausgefochten wird (Abb. 531), vielleicht Theseus' Kampf gegen die Söhne des Pallas um den Besitz Attikas. Die Motive klingen vielfach an die älteren Parthenonmetopen an, der Stil weicht aber ab; die gedrungenen Figuren sind weniger im einzelnen durchgeführt und zeigen etwas von myronischer Art, sehr lebhafte, ja kühne Motive (Abb. 530). Eine Besonderheit liegt darin, daß der östliche Vorraum, nach außen durch die Metopenreliefs hervorgehoben, auch innen insofern abgeschlossen wird, als der Ostfries beiderseits von den Anten nach der äußeren Säulenstellung hinübergreift; eine eigentümliche Anordnung, die noch in zwei etwas jüngeren Tempeln wiederkehrt, dem herrlich über dem Meer gelegenen Poseidontempel auf Kap Sunion und (nur wenig abweichend) dem größeren, nie fertig gewordenen Nemesistempel in Rhamnus (Abb. 295), der durch seine schöngegliederte Kassettendecke ausgezeichnet ist. Unbekannt ist die Anlage des Tempels der Göttermutter (Metroon) am Markte, der auch in perikleischer Zeit errichtet ward. Dem kleinen Niketempel in der Architektur ähnlich, in der Ausführung aber wohl älter ist der erst im 18. Jahrhundert zerstörte ionische »Tempel an dem Ilissos« (Abb. 296), dessen mit lebhaften und schwer zu deutenden Bildern geschmückter Fries kürzlich in Resten scharfsinnig wieder erkannt ist.

Eine sehr eigentümliche architektonische Aufgabe stellte der Mysterientempel von Eleusis, den Perikles, freilich vergebens, zum Mittelpunkt eines gesamtgriechischen Kultes zu machen wünschte (Abb. 532). Der Kult war uralt, Reste aus »mykenischer« Zeit hatten sich erhalten. Jetzt galt es, einen geräumigen, nach außen streng abgeschlossenen Saal für die

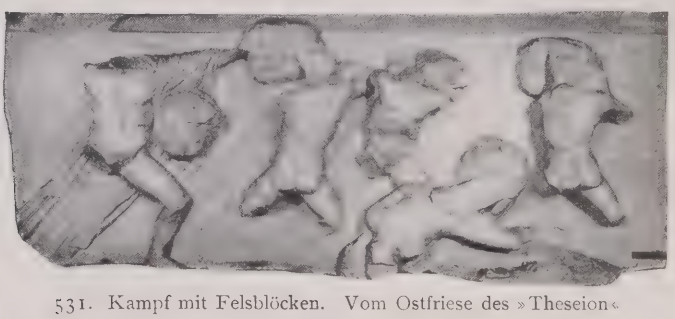
527. Kampf um einen Gefallenen. Vom Westfriese des Tempels der Athena Nike. Marmor. Brit. Museum



528. »Theseion«. Grundriß

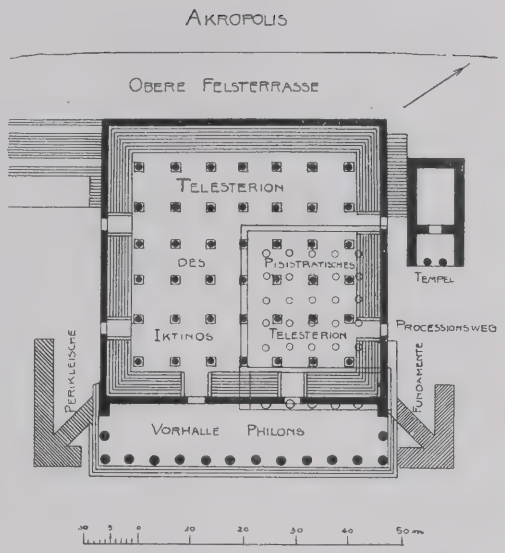
529. Das sog. Theseion, Tempel des Hephaistos oder des Apollon Patroos

530. Kentaurenkämpfe. Vom Westfriese des »Theseion«



531. Kampf mit Felsblöcken. Vom Ostfriese des »Theseion«

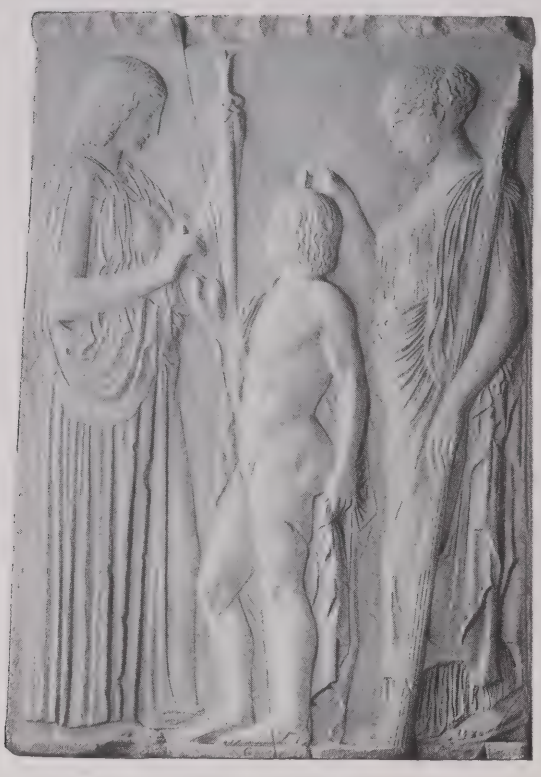
mystischen Schaustellungen und die große Zahl der Eingeweihten zu schaffen. An Stelle des kleineren peisistratischen Baues (S. 197), dessen erster, großgeplanter Ersatzbau nach den Perserkriegen früh unterbrochen wurde, trat, von dem Erbauer des Parthenon, Iktinos, entworfen, ein großes, ungefähr quadrates Gebäude, zu dessen Emporen man von einer höher gelegenen Felsterrasse aus gelangte. 42 hohe Säulen trugen die Decke und machten den Saal einem ägyptischen Hypostyl (Abb. 86) oder einem persischen Palast (Abb. 211. 214) ähnlich. Unten war der Raum von acht ansteigenden Stufen umgeben. Iktinos' Plan, zu dem auch eine große Ringhalle an drei Seiten gehört zu haben scheint, ward im unteren Geschoß von Koroibos (zum Teil aus dunklem eleusinischen Stein) ausgeführt; das Obergeschoß mit den oberen marmornen Säulen vollendete nach dessen Tode Metagenes, das Dach mit einer Lichtöffnung Xenokles; die große zwölfsäulige Marmorhalle (Prostoon) im Südosten ward erst nach 317 von Philon erbaut. Für ähnliche Zwecke, Aufnahme einer großen Menschenmenge bei musischen Wettkämpfen, sollte auch das Odeion dienen, der älteste perikleische Bau (gegen 440); nach den Ergebnissen der jüngsten Ausgrabungen war es kein Rundbau, wie man vermutet hatte, sondern ein ungefähr quadratischer Bau mit einem nach allen Seiten gleichmäßig abfallenden Dach, das dem persischen Königszelt nachgebildet und mit Masten persischer Schiffe erbaut sein sollte. Zahlreiche Säulen und Sitze im Innern, Säulenhallen außen, eine mit Benutzung des ansteigenden Felsens hergestellte Empore lassen den Bau als nächste Analogie zum eleusinischen Telesterion und zugleich als Vorläufer späterer großer Versammlungsräume (vgl. Abb. 589) erscheinen; erst der Gewölbebau vermochte später solche ausgedehnte Räume ohne Hülfe der Innenstützen herzustellen. Während wir die Stelle des Gebäudes genau kennen (es schnitt in den späteren Zuschauerraum des Theaters mit einer Ecke ein; vgl. Abb. 500), ist uns seine Gestalt nur auf einigen späteren Bleimarken (Abb. 532 a. b) erhalten.



532. Der Weihetempel zu Eleusis (Nach Dörpfeld und Philios)

Über Einzelbauten weit hinaus ging der kunstmäßige Städtebau, der zu Perikles' Zeit durch den Sophisten Hippódamos von Milet vertreten wurde. In älteren Städten herrschte entweder völlige Regellosigkeit, oder die nächsten Bedürfnisse der Festigkeit, des Wasserbedarfs, der Zugänglichkeit hatten die Anlage bestimmt; hie und da ward auch, wie in Tanagra, eine obere Tempelstadt von der unteren Stadt der Menschen abgesondert. Während nun die älteren Städte, auch Athen nach seinem eilfertigen Wiederaufbau, ein unregelmäßiges Straßennetz besaßen, ward nach Hippodamos' Plan die athenische Hafenstadt Piräus ebenso wie die attische Kolonie Thurioi am Busen von Tarent (445), nach dem neuen System angelegt: grade breite Straßen und schmalere Gassen, alle sich rechtwinklig schneidend, mit Plätzen an passenden Stellen. Der Zollhafen des Piräus, der eines festen Abschlusses gegen die Stadt bedurfte, erhielt eine besondere Umgrenzung mit langen

532 a. b. Das Odeion des Perikles. Zwei attische Kupfermünzchen. (Doppelte Größe der Originale.) Athen



533. Triptolemos zwischen Demeter und Kora. Marmorrelief aus Eleusis. Athen

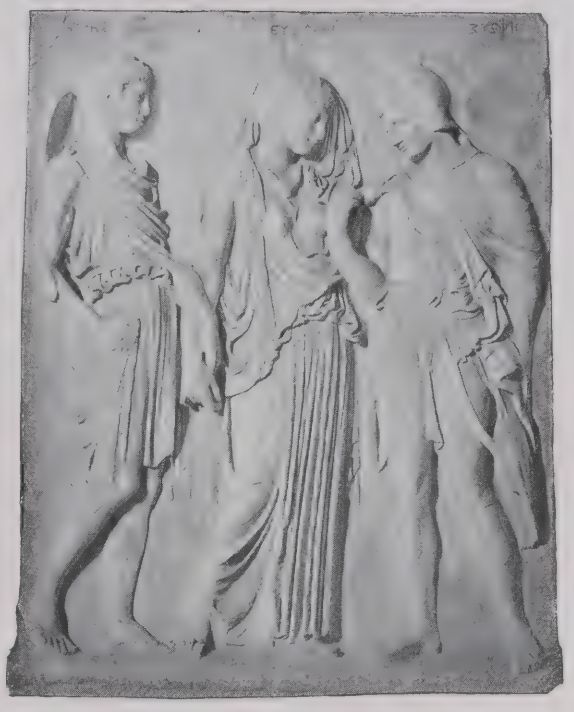
Säulenhallen und mit einer Börse (Deigma); davon gesondert wurden geschlossene Kriegshäfen mit Arsenalen und Schiffshäusern angelegt. Im Zusammenhange damit ließ Perikles durch Kallikrates (S. 268. 282) Athen und die Hafenstadt durch die beiden parallelen »Schenkelmauern« verbinden, Lehmziegelmauern mit hölzernem Wehrgang, deren Fundamentierung in dem sumpfigen Boden große Schwierigkeit bereitete.

Kreis des Phidias. Unter den Schülern des Phidias werden der Athener Alkamenes, der Parier Agorakritos und der Eleer (?) Kolotes (S. 265. 280f.) besonders namhaft gemacht; von anderen Künstlern können wir ein engeres Verhältnis nur vermuten. In der Tat besitzen wir noch eine große Zahl von Bildwerken, die wohl einen gemeinsamen »phidiasischen« Stempel tragen, aber unter sich doch erheblich verschieden sind; hier hoheitsvolle Strenge, Einfachheit des Standes, eine noch etwas herbe Faltengebung, das Zurücktreten des Körpers unter dem schweren Gewande, dort ein milderer Ernst, eine etwas bewegtere Haltung, eine weichere Behandlung des mit mehr Einzelmotiven ausgestatteten Gewandes, ein stärkeres Betonen des Körpers, dem das Gewand entweder als schmiegsame Hülle sich anschließt oder den es durch den Gegensatz sich ablösender Faltenmassen hervorhebt, kurz eine ganz neue und vollkommenere Lösung des alten Problems des Verhältnisses von Körper und Gewand. Es fehlt nicht an Übergängen, das Neue wird auf verschiedenen Wegen angestrebt. Aber wenn wir auch von vornherein geneigt sein mögen, den in Attika zahlreich vertretenen Ioniern eine Rolle bei diesem Fortschritt zuzuschreiben, so gestatten unsere Hülfsmittel doch kaum den einzelnen Künstlern ihren besonderen Platz in der ganzen Bewegung anzuweisen.

Wir können diese Entwicklung sowohl in Reliefs wie in Statuen verfolgen. Einen treuen Abglanz von Phidias' »edler Einfalt und stillen Größe« bewahrt das 1859 zu Eleusis gefundene Relief (Abb. 533). Es stellt »die beiden Göttinnen« von Eleusis dar; dem jungen Triptolemos reichte Demeter die (ehernen) Kornähren, während Kore mit der Fackel von rechts herantretend ihn bekränzte. Die Haartracht und das Gewand Demeters zeigen noch einen Rest des alten Stiles, vielleicht infolge beabsichtigter Erinnerung an ein statuarisches Werk; der Fluß des Gewandes bei Kore und besonders die Haltung des Knaben weisen dagegen bereits auf den Stil des Parthenonfrieses. Ihm steht sehr nahe das berühmte Orpheusrelief im Neapler Museum (Abb. 534, auch in Villa Albani und sonst erhalten): Orpheus, den Eurydike durch ihr Handauflegen veranlaßt hat, sich wider das Verbot nach ihr umzusehen, und der deshalb für immer von seiner Gattin getrennt wird, wirft noch einen letzten Blick auf diese. Denn schon ergreift Hermes, nicht ohne leise Teilnahme, deren rechte Hand, um sie in den Hades zurückzuführen. Das Relief ist ein Muster für die Fähig-

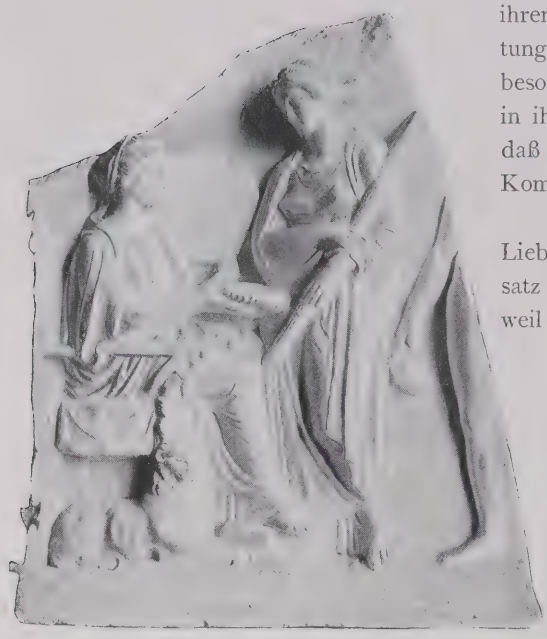
keit der attischen Kunst, auch das tief Schmerzliche in milde gedämpfter Weise, ohne Pathos und dadurch doppelt ergreifend, zu verkörpern. Dieses und einige ähnliche, anscheinend eng zusammengehörige Reliefs (Medeia und die Peliaden, Theseus und Peirithoos im Hades) haben ihren Stoff der gleichzeitigen Tragödie entlehnt, deren Geist sie atmen; daß sie Denkmäler errungener tragischer Siege bildeten, ist wahrscheinlich. Die Art der Komposition erinnert an Panainos' Bilder am Throne des olympischen Zeus (S. 280).

Auch von Statuen seien ein paar Beispiele hervorgehoben. Einer älteren, Phidias nahestehenden Gruppe gehören eine Demeter (Cherchel, Berlin) und eine Kore (Albani) an, beide vermutlich für Eleusis bestimmt, da ihre Typen dem eleusinischen Relief (Abb. 533) zu Grunde liegen. Beide Statuen bewahren noch die ältere Stellung, mit beiden Sohlen flach auf dem Boden aufruhend (Kore abweichend vom Relief). In eine leichte Schrittstellung umgewandelt erscheint dieser Stand bei der erhabenen vatikanischen Demeter (Abb. 535), die den einfachen, über dem Überschlag gegürteten Peplos der phidiasischen Statuen beibehält, aber unter dem Gewande dem Körperlichen mehr sein Recht zukommen läßt. Ein belebteres und reicheres Gewand ist der überlebensgroßen Athena Medici eigen (vgl. S. 265). Vollendet tritt der jüngere, den Giebelgruppen des Parthenon entsprechende Stil in der Berliner Aphrodite (Abb. 522) auf; Bewegung, Faltengebung, Verhältnis von Körper und Gewand zeigen die weitere Entwicklung, in der eine schöne Aphrodite der Villa Pamfili vielleicht noch einen Schritt weiter, bis zu leise sich blähendem Gewande, geht. Dem Kreise des Phidias gehört wohl auch die barberinische »Schutzflehende« an, ein Mädchen, das in müder, wie traumschwerer Ermattung auf einer altarähnlichen Basis sitzt. Außer der in



534. Orpheus und Eurydike. Marmor. Neapel

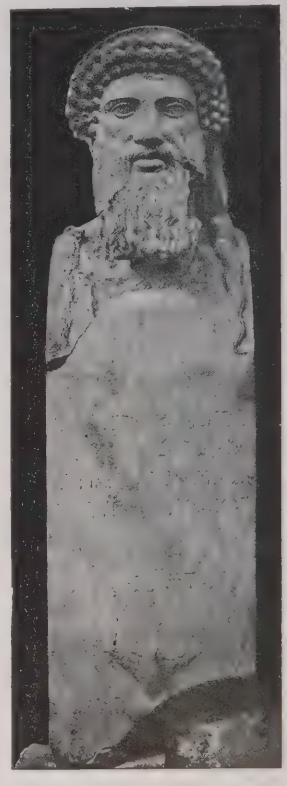
535. Demeter«. (Arme ergänzt.) Marmor. Vatikan



536. Die Göttermutter mit Gefolge. Marmorrelief aus Athen. Berlin

ihrem herkömmlichen Namen ausgedrückten Deutung sind noch andere versucht worden; eine besonders ansprechende erkennt in ihr die Pythia in ihrer Ekstase, und führt zugleich zur Annahme, daß dies tief empfundene Werk Teil einer größeren Komposition, vielleicht eines Giebels, sei.

Der Parier Agorakritos galt für Phidias' Lieblingsschüler; man hat, allerdings im Gegensatz zu der überlieferten Motivierung, vermutet, weil er am meisten in die Art des Meisters eingegangen wäre, so daß seine Werke mehrfach diesem zugeschrieben wurden. Das galt von seinen beiden berühmtesten Marmorstatuen, der oft nachgebildeten Göttermutter mit Löwen und Handpauke, im athenischen Metroon (S. 283), einer der populärsten Statuen Athens (Abb. 536), und von der Nemesis für den Tempel von Rhamnus (Abb. 295, S. 283), von der sich ein Stück des Kopfes erhalten hat, von breitem Stil; ihr Haupt war mit einem reich verzierten Goldreif geschmückt, die Rechte hielt eine Schale, die gesenkte Linke einen Apfelzweig. Das beziehungsvolle Beiwerk und die bruchstückweise erhaltenen Reliefs der Basis, die Helena als Nemesis' Tochter von Zeus feierten, mahnen an Phidias' große Götterbilder, die Reliefbruchstücke lassen aber einen etwas jüngeren Stil, mehr durchscheinenden Körper, erkennen, und stehen so den Parthenongiebeln näher; ob die Gestalt auf einer kyprischen Silbermünze des vierten Jahrhunderts (Abb. 537) wirklich Nemesis wiedergibt und überhaupt mit der Statue des Agorakritos so eng zusammenhängt, wie man vermutet hat, ist unsicher.



538. Hermes aus Pergamon, nach Alkamenes. Marmor. Konstantinopel

Besonders fruchtbar scheint Alkamenes gewesen zu sein. Er stammte nach einer Angabe von der Insel Lemnos, nach anderen Nachrichten aus Athen, wo er jedenfalls eingebürgert war. Wir haben seinen Hermes (Abb. 538) in einer in Pergamon gefundenen Kopie, eine Herme des Gottes, wie es deren ähnlich viele gab; daß er den Beinamen Propylaios geführt und am Eingang der Akropolis gestanden habe, darf aus seiner Inschrift nicht herausgelesen werden. Die typischen, etwas altertümlich gehaltenen Züge lassen die Verwandtschaft mit Phidias' Zeus (Abb. 520) nicht ganz verkennen. Ob auch seine auf der Akropolis aufgestellte Hekate, die hier zuerst in dreileibiger Gestalt gebildet

537. Nemesis (nach Agorakritos?). Kyprische Silbermünze

539. Hekateion. Marmor. Berlin

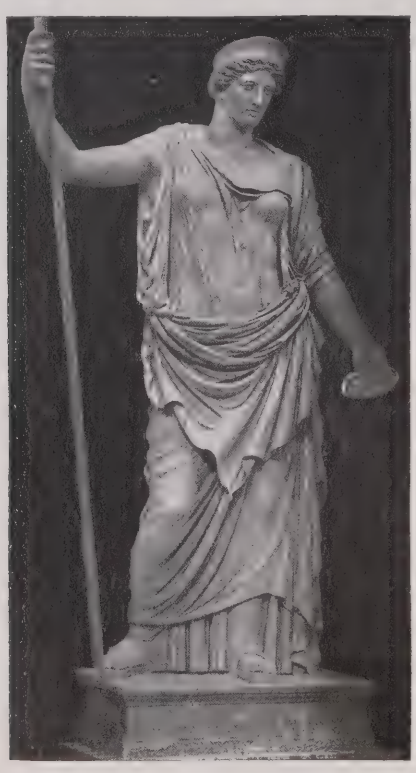
540. »Aphrodite in den Gärten«. Marmor. Louvre

war, den archaistischen Stil zeigte, den die zahlreich erhaltenen kleinen Hekateien (Abb. 539) meistens erkennen lassen, ist durchaus nicht gesichert. Jedenfalls zeigen sie gerade nicht die für Alkamenes überlieferte Dreileibigkeit, sondern drei einzelne, um eine Stütze geordnete Gestalten, und während dies für ein lebensgroßes Werk fast unmöglich scheint, könnte der gebundene Stil der Hekateien durch besondere Bedingungen veranlaßt sein. Übrigens setzte der Schüler und »Nebenbuhler des Phidias«, der seinen festen Platz in der Reihe der ersten Künstler hatte, dessen Aufgabe, die Tempel und Heiligtümer Athens mit würdigen Götterbildern zu schmücken, mit großem Erfolge fort. So schuf er beispielsweise nach dem Vorbilde des olympischen Zeus einen chryselephantinen thronenden Dionysos mit Thyrsos und Becher für den neuen Tempel am Theater (Abb. 500, 44), und für die benachbarte Gartenvorstadt eine »Aphrodite in den Gärten«, nach antikem Urteil sein schönstes Werk, an dem besonders Gesicht und Hände gelobt werden; es wird meist, aber ohne Sicherheit, in einer oft wiederholten Statue dieser Göttin mit durchscheinendem Gewande wiedererkannt (Abb. 540), einem charakteristischen Beleg für die schon hervorgehobene Tendenz, dem Körper auch in Gewandstatuen zu seinem Rechte zu verhelfen. Für den Hephaistostempel über dem Markt (vielleicht das »Theseion«, s. S. 283) arbeitete er um 420 eine Erzgruppe des lahmen Gottes und seiner Kultgenossin Athena Hephaistia; die bisherigen Versuche, Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen, unterliegen schweren Bedenken.

541. Prokne und Itys. Parischer Marmor. Akropolis

(Neuerdings noch durch ein anpassendes Fragment des Knaben und den vermutlich zugehörenden Kopf der Prokne ergänzt)

Auch der Ares im athenischen Arestempel war von Alkamenes; manche denken — nicht mit Recht — an den Ares Borghese in Paris. In einem Torso von der Akropolis liegt dagegen wahrscheinlich ein Werk des Alkamenes vor: Prokne, wie sie auf den Tod ihres Sohnes Itys sinnt, der sich ängstlich an die Mutter schmiegt (Abb. 541). Der Stil entspricht zumeist dem der »Mädchen« vom Erechtheion (Abb. 564). Für Mantineia schuf Alkamenes einen Asklepios, vermutlich stehend und auf den Stab gelehnt, wie ihn die älteren attischen Weihreliefs darstellen. An das Ende seiner Wirksamkeit fällt eine Kolossalgruppe Athenas und des Herakles (in Relief?), ein politisches Denkmal, das die Athener nach Thrasybuls von den Thebanern begünstigter Rückkehr (403) für Theben stifteten. Gleich seinem Lehrer betrat Alkamenes auch gelegentlich das Gebiet rein menschlicher Darstellungen; ein eherner Sieger im Fünfkampf führte den Namen Enkrinomenos, woraus die moderne Forschung meist auf allgemein anerkannte Mustergültigkeit des Werkes schließt, welches im Altertum auf die Zulassung (ἔγκρισις) der Athleten gedeutet wurde. Sicher irrig wird der vortreffliche stehende Diskoswerfer im Vatikan (Abb. 591) damit in Verbindung gebracht, ein Werk der jüngeren sikyonischen Kunst. Nach allem



543. Hera Barberini. Vatikan

542. Demeter. Kapitol

544. Athena Farnese. Marmor. Neapel

545. Athena Albani. Marmor. Rom, Villa Albani

erscheint Alkamenes als der Erbe phidiasischer Kunst; die alten Kunstrichter erkannten auch ihm, wie dem Meister, den Charakter des Gewichtigen, Hoheitsvollen zu. Daß er über den Stil des Phidias entschieden hinausgegangen wäre, läßt sich nicht erkennen. Eine nicht geringe Anzahl idealer Frauengestalten, die uns in Kopien erhalten ist, entstammt dieser Zeit, ohne daß genauere Beziehung, ja oft ohne daß genauere Deutung möglich wäre. Genannt sei eine »Demeter« im Kapitol (Abb. 542) und die mehrfach wiederholte Hera Barberini (Abb. 543). Während erstere ganz in der älteren phidiasischen Tradition geschaffen ist, zeigt letztere, namentlich in dem feinen Untergewand die Tendenzen wirksam, welche den Parthenongiebeln ihre Bedeutung geben.

In diese Zeit hat die moderne Forschung auch einen von ihr nur erschlossenen älteren Praxiteles gesetzt, in dem sie den Großvater des berühmten Künstlers gleichen Namens vermutete. Trotz sehr allgemeinen Beifalls muß aber diese Hypothese als unbewiesen gelten (vgl. oben S. 251).

546. Athena von Velletri (rechter Arm falsch ergänzt). Marmor. Louvre

Ebenso unsicher ist es, ob in diese Reihe Pyrros gestellt werden darf, dessen Athena Hygieia an den Propyläen vermutlich der großen Pest (429) ihre Entstehung verdankte und dem Künstler das attische Bürgerrecht eintrug; man hat vorgeschlagen, sie in einer schönen Neapeler Statue (Abb. 544) zu erkennen, der einst von Winckelmann hoch gepriesenen »Pallas Albani« (jetzt fälschlich Farnese genannt), aber die erhaltenen Standspuren auf der Basis des Pyrros wollen nicht recht stimmen. Bei der Neapeler Pallas ist der phidiasische Peplos mit dem geschlossenen ionischen Chiton vertauscht und alles Gewicht auf den großen faltenreichen Mantel gelegt. Denselben Weg haben mehrere Künstler dieser Zeit beschritten, wohl zuerst der Meister einer etwas älteren, großartig herben Athena in Villa Albani (Abb. 545). Noch mehr hebt sich mit Hülfe des höheren »korinthischen« Visierhelmes der Wuchs der kriegerischen Jungfrau in der Kolossalstatue von Velletri (Abb. 546), die mit Lanze und Schale zu ergänzen ist; die Strenge des Auftretens und der Bildung tritt deutlich durch den Vergleich mit der Hera Barberini (Abb. 543) zu Tage, doch weicht die Göttin von Phidias' Art merklich ab und ist mit Kresilas in Beziehung gebracht worden.

547. Verwundete Amazone. Marmor. Kapitol. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum

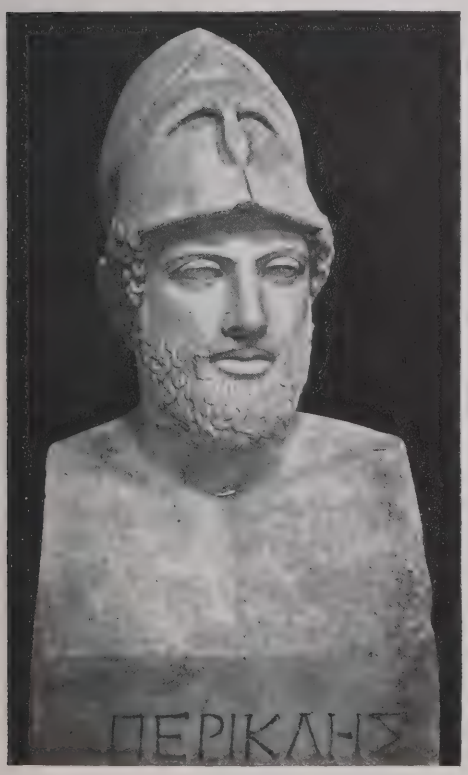
Andere Richtungen. Neben Phidias und seinen Schülern stehen einige Künstler, bei denen man myronischen Einfluß vermuten darf. Myrons Sohn Lykios und Styppax aus Kypros waren, soviel wir wissen, ausschließlich Erzbildner und setzten wohl im Ganzen die Weise des Meisters fort, indem sie teils Siegerbilder, teils lebensvolle Genrefiguren, aus bestimmten Anlässen gewidmet, teils Porträts schufen. Lykios arbeitete schon in den vierziger Jahren zwei Reiterstatuen (Dioskuren?), die später einen Ehrenplatz an den vorspringenden Flügeln der Propyläen erhielten; eine halbkreisförmig angeordnete Gruppe in Olympia, außer andern troischen Helden vor allem Achill und Memnon im Zweikampf und ihre Mütter bei Zeus für

548. Onyxgemme. (Doppelte Größe.) Paris

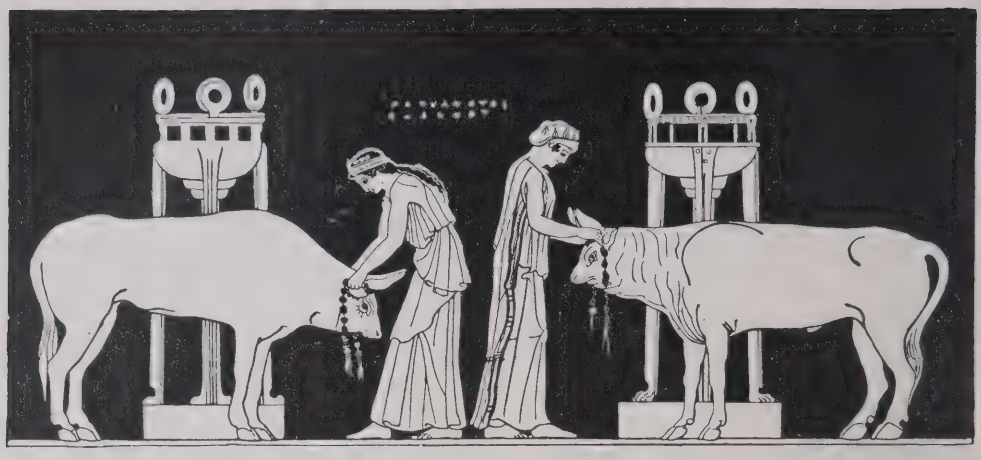
die Söhne flehend, bewahrte ein älteres Kompositionsschema. Von seinen gerühmten Knabenfiguren (Feueranbläser, Räucherer, Weihwasserträger) ist bisher nichts nachgewiesen. Styppax' Eingeweideröster, der das Feuer mit vollen Backen anblies, verfolgte ähnliche Bahnen. Götterbilder fehlten übrigens bei diesen Künstlern so wenig wie bei Myron, darin lag aber nicht ihre Stärke; der Hermes Ludovisi mit seiner eindringlichen Rednergebärde mag hierher gehören.

Einen bedeutenden Rang unter den Künstlern der perikleischen Zeit nimmt Kresilas aus Kydonia in Kreta ein, dessen verwundete Amazone neben den Amazonen Polyklets (Abb. 555) und Phidias' (Abb. 496) in Ephesos stand. Sie wurde meist in der kapitolinischen Statue wiedererkannt (Abb. 547), die sich nach dem Zeugnis einer Gemme (Abb. 548) einst auf ihren Speer stützte. Hier ist die Wunde unter der Brust zum innerlichen und äußeren Mittelpunkt der packenden Darstellung gemacht und der Schmerz in dem gesenkten Kopfe mit besonderer Schönheit zum Ausdruck gebracht. Es ist von den drei Amazonen die psychologisch konsequenteste und wirksamste, und wenn wir das Urteil des Altertums, nach dem die vorzüglichste der Amazonen das Werk Polyklets sei, so benutzen dürften, wäre die alte Streitfrage für Polyklet entschieden. In der Tat neigt sich aber auch aus andern Gründen die Schale für diese Zuteilung. Der im Tode zusammenbrechende Verwundete des Kresilas scheint in einer Erzstatuette nachzuwirken (Abb. 549); ähnlich bekleidet wie die Amazone, aber lebhafter bewegt, stützt er sich mit beiden Händen fest auf den Speer und senkt den Blick gegen das verwundete linke Bein, wiederum eine schöne, geschlossene Komposition, die mit der Amazone Mattei (Abb. 496 f.) so nahe verwandt ist, daß man, allerdings auch wegen einiger Sonderbarkeiten der Statuette, deren Echtheit in Frage gestellt hat. Es scheint aber möglich, diese aus der klassizistischen, unfreien Richtung zu verstehen, welche eine solche verkleinerte Kopie zu dekorativer Verwendung schuf. Auf eine andere Seite der Begabung des Kresilas weist sein berühmtes Bildnis des Perikles (Abb. 550), ein Muster des älteren, die Charakteristik auf das Wesentliche beschränkenden Idealporträts. Starke Verwandt-

549. Zusammenbrechender Verwundeter. Erzstatuette. St. Germain



550. Perikles nach Kresilas. Marmor. Vatikan



551. Bekränzung von Opfertieren, vom Vasenmaler Polygnotos. Brit. Museum

schaft seiner Züge mit denen der Athena Albani (Abb. 545) wie auch der von Velletri (Abb. 546) erlauben es, diese Schöpfungen nahe zu Kresilas zu stellen.

Wir dürfen nicht erwarten, alle Künstler von Bedeutung in unserer schriftlichen Überlieferung wieder zu finden, und noch weniger alle erhaltenen Werke mit überlieferten Namen in sichere Beziehung setzen zu können. Je bedeutender die Werke sind, desto schwerer wird uns der Verzicht auf solche Erkenntnis. Das gilt von einigen, allerdings nicht ganz stilgleichen Figuren aus einer (oder mehreren?) Niobidengruppen, die einst, wie man meint, einen Apollontempel schmückten, vor allem von der einen, in den sallustischen Gärten gefundenen Niobide (Taf. X), die noch etwas herbe im Ausdruck und männlich in den Körperformen (vgl. S. 277), überhaupt einen leise altertümlichen Anflug zeigt. Ein Pfeilschuß im Rücken hat die ganze sich klar aussprechende Bewegung hervorgerufen; der Ausdruck des Schmerzes ist ergreifend. Das Gewand mit seinen vielen parallelen Faltenzügen, noch nicht zu großen Massen gesammelt, breitet sich ziemlich flach über den Boden. Zu demselben Giebel zählt man einen schon niedergestürzten Bruder und eine fliehende vollbekleidete ältere Schwester in Kopenhagen, diese ganz auf hohe Aufstellung berechnet. Alle drei Figuren sind von parischem Marmor. Ebenfalls vom Gewöhnlichen abweichend, an ältere Bildung sich anlehnend, ist eine energisch bewegte Athena mit kreuzweis gelegter Ägis aus Pergamon; der Kopf ist von großer Frische des Ausdrucks.

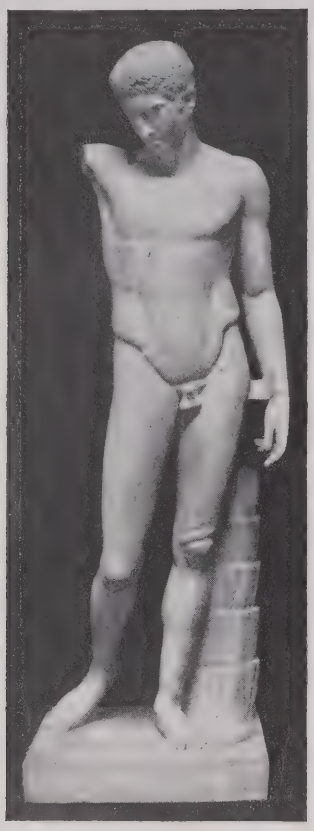
Attische Malerei. Polygnots Übersiedlung von Athen nach Delphi, etwa um den Anfang der perikleischen Zeit, und seine Rückkehr in die Heimat mag darauf eingewirkt haben, daß die perikleischen Bauten, soviel wir wissen, der Wandmalerei entbehrten. Daß die athenische Malerei überhaupt sich in der weiteren Entwicklung wieder von der polygnotischen Herbheit zur gefälligeren rhythmischen Schönheit entwickelt zu haben scheint, wurde schon S. 262 gesagt. Bei den Vasenmalern machte jedenfalls die polygnotische Art bald einer zahmeren, anmutigeren Stilweise Platz, die an die vorpolygnotische Richtung anknüpfend deutlich von dem maßvollen Stile des Phidias beeinflußt war (Abb. 551). Eines der schönsten Beispiele bietet die sogenannte Kodrosschale, die im inneren Rundbilde wie in den beiden Außenstreifen attische Sagengestalten in gehaltener Komposition und feinster Durchführung, doch ohne eigentliche Handlung schildert. Aber daneben bereitete sich in Athen selbst der größte Umschwung vor, den die Geschichte der griechischen Malerei über-

Niobide aus den Sallustischen Gärten, Rom, Thermenmuseum

552. Totenklage. Attisches Vasenbild auf weißem Grunde. Berlin

haupt zu verzeichnen hat. Der Maler Agatharchos von Samos, also wiederum ein Ionier, hatte bei seiner Tätigkeit für die rasch und reich sich entwickelnde attische Bühne (etwa seit 460) die Bedeutung der Perspektive und der Schattenwirkungen erkannt. Diese Erkenntnis übertrug Apollodoros von Athen in die Tafelmalerei, die an Stelle der alten Ton- oder Marmorplatte eine mit feinem Stuck überzogene Holztafel setzte und, indem sie das Gemälde selbständig machte, in scharfen Gegensatz zu der an die Architektur gebundenen, daher als Teil der Architektur wirkenden Wandmalerei trat. Die Technik der neuen Malerei war das Temperaverfahren, Bindung der Farben durch Eiweiß oder Gummi. Farbenmischungen und Vertreiben der Übergänge waren die zunächst noch bescheidenen Kunstmittel. Ihren Abglanz glauben wir in jenen Vasen zu erkennen, die auf weißem Grunde fein umrissene Gestalten in farbiger Ausführung und mit Versuchen zum Schattieren vorführen (Abb. 552). So bereitet Apollodor eine Kunst vor, die mit den Wirkungen von Licht und Schatten wirklich malerische Effekte erzielt.

Polyklet. Neben Phidias tritt in der perikleischen Zeit ein Künstler als gleichberechtigt, Polyklet, der Hauptvertreter der dorischen Plastik. Er war in Argos als Sohn eines Künstlers Patrokles geboren und wuchs wohl in den Schulüberlieferungen des alten einheimischen Meisters Hageladas auf (S. 232); er war wie dieser fast ausschließlich Erzgießer. Diese Kunst brachte er mit überaus feiner Durcharbeitung und Ziselierung auf eine höhere Stufe der Vollendung. Auch darin war er ein echter Peloponnesier, daß seine Kunst die Darstellung des nackten Jünglingskörpers vor allem pflegte; die Schilderung reiferen Alters mied er. Daher war seine Haupttätigkeit, wie die des Myron und Pythagoras, Siegerstatuen zugewandt. Eines seiner frühesten Werke stellte den 460 sieggekrönten Epheben Kyniskos dar, den wir mit Glaublichkeit im sog. Westmacottschen Epheben vermuten, einem Jüngling, der sich den Kranz auf das vorwärts gesenkte Haupt setzen will, ein schönes Bild jugendlichen Anstandes und geschmeidiger Haltung des Körpers (Abb. 553). Schon hier tritt das



553. Kyniskos nach Polyklet. Marmor. Brit. Museum

von Polyklet nicht gerade erfundene, aber mit Vorliebe angewandte Standmotiv auf: der Körper ruht auf einem Beine, während das andere etwas zurückgestellt ist. Eine schöne Weiterentwicklung hat der Typus in einer Dresdner Jünglingsstatue von etwas vorgerücktem Alter erfahren. Erst allmählich gelangte Polyklet zu derjenigen Feststellung eines vollentwickelten Jünglingsideals, die für ihn besonders bezeichnend geworden ist. Sie beruhte auf dem Streben nach absolut gültigen, normalen Proportionen des menschlichen Leibes, die er kaum anders als durch Einzelmessungen an wohlgebildeten Körpern ermitteln konnte; das Ergebnis, eine Zusammenfassung zu einem festen System, legte er in einer eigenen Schrift (»Kanon«) nieder. Polyklets so gewonnenes Ideal war ein fester, gedrungener normaler Körper, dem Charakter des dorischen Baues vergleichbar. Dazu stimmt sein dolichokephaler Kopftypus, der sich in einem kräftigen rechteckigen Gesichtsumriß, einer breiten Stirn, einer derben, etwas vorspringenden Nase, einem schmalen Kinn, einer schärferen Betonung der einzelnen Gesichtsteile und Linien, die sich weniger zu einem feinen Ovale verschmelzen und abrunden, ausspricht. Den deutlichsten Beleg seines fertigen Stiles bietet der ebenfalls mit dem Namen »Kanon« bezeichnete Doryphóros, ein Speerträger, der am vollständigsten in einer Neapeler Statue (Abb. 554) erhalten ist. Hier suchte der Künstler das Ideal eines kräftigen jugendlichen Körpers in maßvoll bewegter Haltung und in vollkommenem Einklange der Kräfte darzustellen. Auf eine scharfe Ausprägung seelischer Empfindungen legte er es nicht an; er begnügte sich mit dem Ausdrucke gesunder Kraft. Sein Standmotiv hat sich in eine Art Schrittstellung umgewandelt, welche die Last auf beide Beine, nur stärker auf das fest antretende, schwächer auf das nachgezogene, verteilt; dabei sind alle Muskeln straff angezogen, die Knie durchgedrückt. Es ist keine wirkliche Bewegung, sondern eine feste, aus der ruhigen Haltung einer früheren Epoche (vgl. Abb. 449) in Anlehnung an das Motiv des Schreitens entwickelte Stellung, die Polyklet gern wiederholt; in seinen Siegerstatuen ist sie, wenn auch nicht gerade alleinherrschend (sein Pythokles zeigte die Bein-

554. Doryphoros nach Polyklet. Marmor. Aus Pompeji, Neapel

556. Diadumenos nach Polyklet.
Aus Delos. Athen

555. Amazone. Marmor.
London, Lansdownehouse

stellung des Zeus, Abb. 521), so doch typisch. Man fand daher, seine Gestalten seien etwas eintönig, fast über einen Leisten geschlagen, und sie ständen im Ausdruck der Bewegung hinter denen des Myron zurück (vgl. S. 252).

Den zahlreichen Siegerstatuen nahe verwandt ist eine Amazone, die Polyklet für das Artemision in Ephesos schuf; die Amazonen sollten einst in diesem Tempel Schutz gefunden haben. Dort stand sie neben anderen Amazonen, von Phidias, Kresilas, Phradmon (einem wie es scheint jüngeren Argiver), so daß die Sage von einem Wettstreit dieser Künstler entstand, in dem Polyklet nach dem Urteile der Künstler selbst Sieger geblieben sei. Unter dem stattlichen Vorrat erhaltener Amazonenstatuen lassen sich drei voneinander ganz verschiedene Typen unterscheiden, in denen man geneigt ist, die Werke Phidias' (Abb. 496), Kresilas' (Abb. 547) und Polyklets wiederzuerkennen. Der meist auf letzteren zurückgeführte Typus (Abb. 555) zeigt die Amazone mit einem kurzen Chiton bekleidet, der sich, beide Brüste freilassend, zur rechten Schulter emporzieht. Neben der rechten Brust verwundet, hat sie den rechten Arm müde auf den seitwärts geneigten Kopf gelegt und lehnt sich mit dem linken auf einen Pfeiler, der hier als Stütze für den ermatteten Körper einen notwendigen Teil der Komposition bildet. Die breiten Formen des Körpers lassen die Amazone aller-

557. Hera des Polyklet u. Hebe des Naukydes. Münze von Argos

558. Hera. Münze von Argos

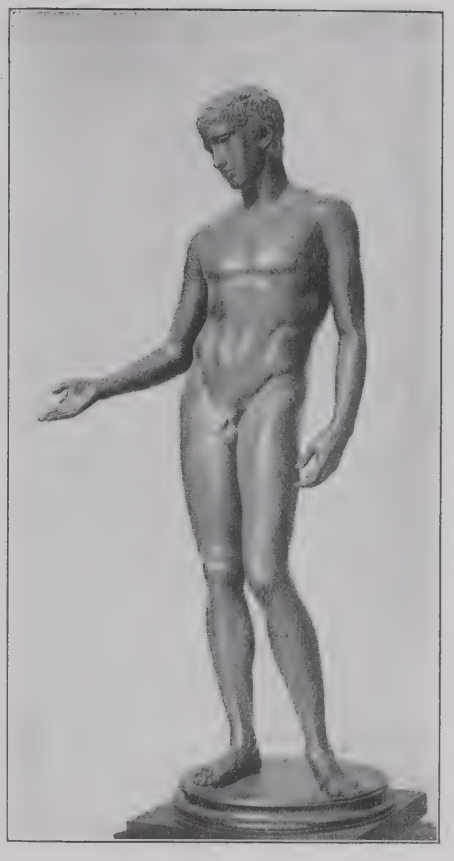
dings den polykletischen Athleten verwandt erscheinen, weniger vielleicht der Gesichtstypus. Die Nichtachtung des Hauptmotivs, indem die Amazone durch Heben des rechten Arms die Wunde der rechten Seite zerrt, könnte der Art Polyklets nur unter der Annahme zu entsprechen scheinen, daß er wirklich mehr formale Vorzüge als innere Motivierung anstrebte; ebendahin gehört der ganz symmetrische Fall der Chitonfalten, der auf den Unterschied von Stand- und Spielbein keine Rücksicht nimmt. Alles das sind Bedenken gegen diese früher für sicher gehaltene Zuteilung, und das überlieferte Urteil der antiken Kunstrichter würde nach unserem Eindruck verständlicher sein, wenn Polyklet der Urheber nicht dieser, sondern der kapitolinischen Amazone (Abb. 547) wäre, und unsere (Abb. 555) einem von Polyklet abhängigen, minder selbständigen Meister wie Phradmon gehörte.

Aus einer Nachricht bei Xenophon schließt man, daß Polyklet etwa 430 einige Zeit in dem mit Argos befreundeten Athen gelebt hat, wo Sokrates ihn kennen und seine methodisch geschulte Menschenbildnerei schätzen lernte. So erklärt sich am besten der polykletische Einfluß, der sich in einigen attischen Werken, der attische, welcher sich in Polyklets Diadumenos verrät (Abb. 556); der lockige Kopf mit seinem feineren geistigen Ausdruck konnte eine Zeit lang für attisch gelten. Dagegen zeugt die Haltung, in welcher der Jüngling sich die Siegerbinde ums Haupt legt, von einer Art, den menschlichen Körper darzustellen, die sich sehr deutlich von der im Motiv verwandten Figur des farnesischen Anadumenos (Abb. 523) unterscheidet. Hier eine schlichte Haltung, bei Polyklet eine gewisse Grandezza, eine Stellung, in der die reichste Entfaltung aller Bewegungsmöglichkeiten zum Ausdruck kommt und die Vielseitigkeit des organischen Baues und der Funktionen aller Glieder sich vor uns ausbreitet.

Während früher der Diadumenos allgemein als Statue eines menschlichen Siegers aufgefaßt wurde, ist neuerdings mit berechtigtem Hinweis auf das Beiwerk der delischen Kopie seine Deutung als Apollo wahrscheinlich gemacht worden. Das antike Urteil, Polyklet habe wohl die menschliche Schönheit, aber nicht die ganze göttliche Würde darzustellen gewußt, wird uns dadurch verständlich. Auch die Deutung des Doryphoros bedarf einer genaueren Bestimmung. Seine Auffassung als die eines Siegers im Fünfkampf ist unhaltbar, weil in diesem zwar der leichte Wurfspeer, nie aber die Stoßlanze (*δόρυ*) eine Rolle spielte. Es ist ein Kriegsheld, ein Heros, und kein Name ist passender als der des Achill, der uns zugleich begreiflich macht, weshalb die Römer nackte idealisierende Bildnisstatuen achilleische nannten.

Erst in höherem Alter erhielt Polyklet als der anerkannte Meister der argivischen Schule einen Auftrag ganz abweichender Art, der ihn von neuem in Wetteifer mit Phidias brachte, wenn auch mit geringerem Erfolg als bei der Amazone. Im Jahre 423 war das alte Heräon bei Mykene (S. 162) abgebrannt. An dessen Statt erbaute Eupolemos von Argos einen neuen Tempel (6×12 Säulen), dessen beide Vorhallen sehr tief waren und dessen kleine Cella die alten schmalen Seitenschiffe beibehielt, um für das Bild der Göttin Platz zu schaffen. Die erhaltenen Reste sind leider besonders stark zertrümmert, doch sind außer von den Metopen auch Überbleibsel von Giebelgruppen vorhanden. Als Gegenstände des bildlichen Schmuckes werden uns Zeus' Geburt, die Gigantomachie, troische Kämpfe und die Einnahme Trojas genannt. Die Bruchstücke zeugen von sehr wirkungsvoller Durch-

bildung und lebendigen Motiven, in den Köpfen entwickeln sie einen anmutigen Reiz. Mit den Werken Polyklets stimmen diese Skulpturen nur in einzelnen Zügen überein und scheinen, ebenso wie die stilverwandten Reliefs von Phigalia (Abb. 571), mindestens Einflüsse ionischer Kunst erkennen zu lassen. Der Meister selbst hatte die Göttin darzustellen, ein Goldelfenbeinbild nach Art des olympischen Zeus; freilich bedingte die geringe Breite des Mittelschiffes (nur 4 statt 6 m) bedeutend kleinere Maße. Die einzige sichere, aber sehr ärmliche Anschauung von der Statue verdanken wir, wie so oft, späten Münzen (Abb. 557); die literarische Überlieferung fügt hinzu: Kopfschmuck mit Reliefdarstellung von Chariten und Horen, Zepter, von einem Kuckuck bekrönt, und Granatapfel in den Händen, Anspielungen auf versteckte Züge des Mythos. Einen künstlerischen Nachklang des Werkes darf man in dem Kopf der Göttin auf argivischen Münzen des ausgehenden 5. Jahrhunderts vermuten; seine runden Formen, gelösten Locken, breiter metallener Kopfschmuck (Abb. 558) stimmen nicht überein mit dem oft auf Polyklet bezogenen, aber älteren farnesischen Kopf in Neapel (der jetzt durch den Fund einer Kolossalstatue in Aricia als attisches Bild der Artemis gesichert ist), noch viel weniger freilich mit der früher gern herangezogenen Hera Ludovisi, deren Vorbild fast um ein Jahrhundert jünger ist, deren umgestaltende Ausführung in die erste Kaiserzeit fällt.



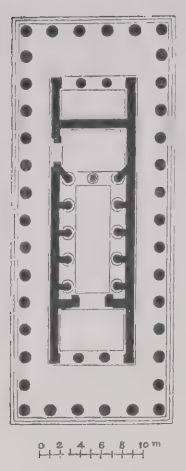
559. Ephebe (sog. Idolino). Erz. Florenz

Neben Polyklet stand sein Bruder Naukydes. Die Hera des Bruders ergänzte er durch eine Gestalt der Hebe, die wir auf Münzen (Abb. 557) neben jener stehend erblicken. Ein besonders gerühmter Diskobol ist vielleicht das Werk eines jüngeren gleichnamigen Künstlers (Abb. 591). Etwas abweichend von dem Gewöhnlichen war ein Phrixos, der nach vollbrachter Fahrt den Widder geschlachtet hatte und auf das brennende Opfer blickte, ein Werk, das auf der Akropolis zu Athen stand und dazu dienen kann, die Beziehungen der argivischen Kunst zur attischen von neuem zu erhärten.

Noch weniger als von ihm wissen wir von anderen gleichzeitigen Künstlern, deren einem wir die berühmte Erzfigur des sog. Idolino (Abb. 559) zuschreiben müssen. Etwas herber und weniger flüssig in der Bewegung als polykletische Figuren, wird er diesen doch durch die charakteristische argivische Kopfform nahegerückt. Trotzdem hat man ihn allerdings auch für attisch gehalten und zu Lykios (S. 292) in Beziehung gesetzt.

9. Die Zeit des peloponnesischen Krieges (431—403)

Der Ausgang des 5. Jahrhunderts bildet einen Wendepunkt der griechischen Geschichte. Der fast dreißigjährige Krieg zwischen Athen und Sparta, nur durch den dreijährigen Frieden des Nikias (421) unterbrochen, endete mit Athens völliger Niederlage. Gleichzeitig brach



560. Der Apollotempel in Bassä bei Phigalia

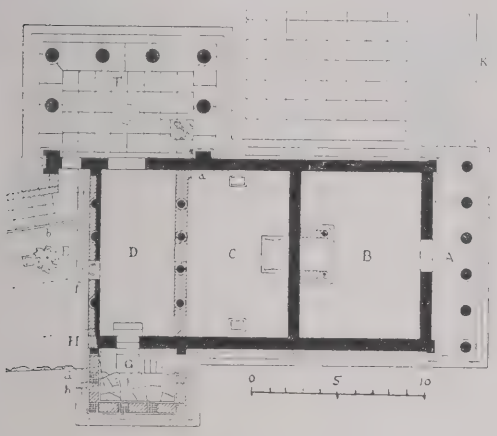
auch über den griechischen Westen Unheil herein. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges fielen die großgriechischen Städte am tyrrhenischen Meer (Kyme, Poseidonia) in die Gewalt der aus den Appenninen herabgestiegenen Samniten und Lucaner. Tarent behielt seine immer steigende Bedeutung, ebenso wie in Sizilien Syrakus sich zu hoher Macht emporschwang; dafür zerstörten aber die Karthager im letzten Jahrzehnt die meisten anderen Griechenstädte Siziliens, Selinunt, Segesta, Himera, Akragas. Die Küsten Kleinasiens, obschon unter persischem Druck, behielten ihre alte Regsamkeit; die bedeutendsten künstlerischen Fortschritte der Zeit gehen noch einmal auf ionische Anregungen zurück.

Baukunst. Für die Baukunst mußten solche Zeiten besonders ungünstig sein. Einige Tempel verdienen indessen hervorgehoben zu werden. Der attisch gemilderte Dorismus hatte im Parthenon, in den Propyläen, im »Theseion« seine Höhe erreicht; dabei waren ihm teils ionische Einzelformen beigemischt worden, teils hatten ionische Säulen im Innern ihren Platz neben den dorischen gefunden. Fortgeschritten zeigt uns diese Entwicklung ein Tempel in Arkadien. Auf der einsamen, eichenumstandenen Hochebene (1030 m) von Bassä, im Gebiete von Phigalia, sollte eine kleine Kapelle des Apollon Epikurios zum Tempel ausgebaut werden. Da eine Erweiterung in der ursprünglichen ostwestlichen Richtung sich durch die Bodengestaltung verbot, beließ man die alte Kapelle mit ihrer Tür gegen Osten als Platz für das Götterbild, umbaute sie aber mit einem dorischen Tempel der gewöhnlichen Grundform, nur daß dessen Front gegen Norden gerichtet wurde (Abb. 560). Der neue Hauptraum, der für eine dreischiffige Anlage zu schmal war, wurde nach der Weise des alten olympischen Heräon (Abb. 324) mit Seitennischen ausgestattet, deren ionische Dreiviertelsäulen mit einem Friese darüber (Abb. 571) einen wie es scheint unbedeckten (hypäthralen) Mittelraum umschlossen (S. 158f.). Die ionischen Säulen weichen in ihrem überaus einfachen Kapitell mit drei gleichen Seiten (Abb. 314) und in der weitausladenden Basis ganz von attischem Brauch ab; da diese Form für die Trennung des Hauptraumes von der Cella zu schwer gewesen wäre, schob der Baumeister hier eine leichtere Säule ein, die eine frühe, noch sehr in allgemeinen Formen gehaltene Ausbildung des korinthischen Kapitells mit schüchterner Anwendung des Akanthus und mit gemalten Blattornamenten neben der Palmette aufweist. Angesichts der sehr fühlbaren Unterschiede grade von attischer Formgebung ist es schwer, die Nachricht anzunehmen, Iktinos, der Baumeister des Parthenon, habe diesen Bau geschaffen, obwohl zeitlich kein Bedenken besteht.

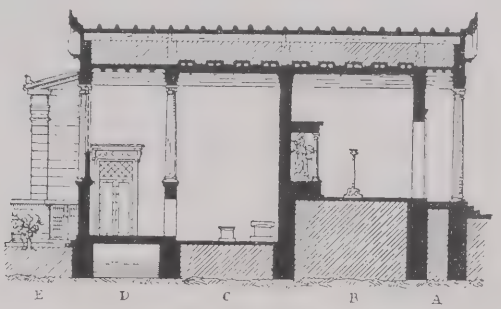
Es ist vielleicht kein Zufall, daß das korinthische Kapitell uns in der Architektur zuerst im Peloponnes entgegentritt, wo der Akanthus zuerst als Schmuck der Sima Anwendung gefunden hat (S. 147). Nach Korinth würde der Name seine Ausbildung verweisen, die dem Bildhauer Kallimachos (S. 305) zugeschrieben wird; dieser allerdings scheint in den attischen Kreis zu gehören. Es ward schon oben (S. 156) hervorgehoben, wie das Kapitell durch seine Schlankheit und seine allseitige Verwendbarkeit ausgezeichnet ist; dabei passen Reichtum und Realismus des Blätterschmuckes in unsere Zeit, die größerer Zierlichkeit zustrebt. Aber eine häufigere Anwendung und eine weitere Ausgestaltung erhielt das Kapitell erst im Laufe des 4. Jahrhunderts; in Athen tritt es in der Architektur, für uns wenigstens, gar erst hundert Jahre später als in Bassä auf (aber vgl. S. 172. 270).

Mitten in den Wirren des peloponnesischen Krieges erhielt auch die Akropolis noch einen architektonischen Schmuck. Nahe am Nordrande (Abb. 500, 31) lag das älteste Heilig-

tum der Burg, das »Erechtheion«, vermutlich sehr schlicht, aber durch die Wahrzeichen des alten Götterstreites, Poseidons Dreizackmal nebst »erechtheischem Meer« und den Ölbaum Athenas, ausgezeichnet. Wahrscheinlich in der Pause des Nikiasfriedens ward an seiner Stelle ein Neubau in zierlichen ionischen Formen begonnen, der als Doppeltempel der Athena Polias und des Poseidon Erechtheus geplant war (Abb. 561 ff.). Es galt hier nicht allein mehrere Kultstätten harmonisch zu umschließen, sondern auch die ungleiche Höhe des Bodens (3 m) geschickt zu benutzen. Der Hauptbau umfaßte die Cellen der beiden Götter. Der höher gelegenen Cella der Stadtgöttin Athena (B) legt sich östlich eine sechssäulige Vorhalle (A) vor; neben der Tür waren zwei Fenster angebracht. Die ganze westliche, tiefer gelegene Hälfte gehört Poseidon Erechtheus und bildet das eigentliche Erechtheion. Den prächtigen Hauptzugang bildet die große nördliche Vorhalle (F) mit vier Säulen in der Front, mit einem Altar und, unter dem hier offen gelassenen Dach, durch eine Vertiefung im Fußboden sichtbaren »Dreizackmal« im Felsen, ursprünglich wohl einem Blitzmal. Die Halle hat ihren Namen »gegenüber dem Portal« von der großen Prachttür erhalten, die mit Recht als Muster ihrer



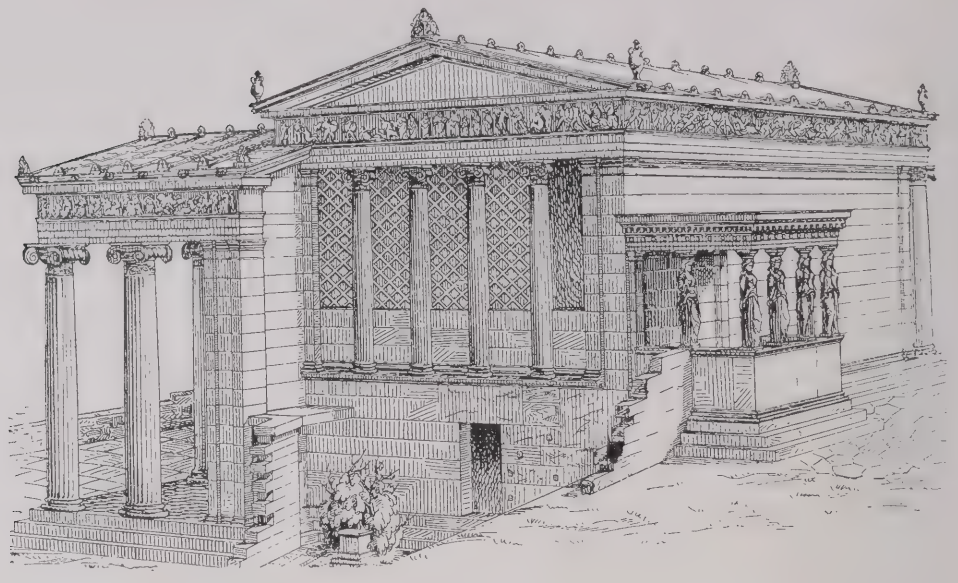
561. Grundriß des Erechtheion



562. Durchschnitt des Erechtheion

(Jahn-Michaelis, Arx Athenarum. In Einzelheiten unsicher)

Art gepriesen wird. Die Tür führt in einen westlichen Vorraum (D), der über einer, vor allem wohl zur Bewässerung des heiligen Ölbaums bestimmten Zisterne lag und verschiedene Altäre enthielt. Dieser Vorraum hatte noch drei weitere Türen. Die östliche öffnete sich gegen die Poseidoncella (C), in der die Burgschlange hauste und der Salzquell sich befand, in eine Brunnenmündung (Prostomion) gefaßt, daher der Raum auch Prostomiaion hieß. Die südliche Tür des Vorraums führte zu der »Korenhalle« (G), einem Treppenhause, das die Verbindung mit der höher gelegenen Burgfläche herstellte. Das flache Dach der Halle wird von sechs »Mädchen« (Koren, sog. Karyatiden) auf hohem Mauersockel getragen (Abb. 564). Wie am knidischen und siphnischen Schatzhaus in Delphi (Abb. 410) und am Zeustempel von Akragas (Abb. 470) ist hier die menschliche Gestalt zu architektonischer Hülfeleistung herangezogen. Die Mädchen gleichen denen am Parthenonfriese in ihrer einfachen Haltung; so lösen sie am glücklichsten ihre Doppelaufgabe, als Vertreterinnen der Säule Ruhe zu bewahren und doch als menschliche Gestalten eine ungezwungene Haltung einzunehmen. Die westliche, bezeichnenderweise ganz schmucklose Tür des Vorraums endlich führte in das Pandroseion, das offene Heiligtum der Kekropstochter Pandrosos, in dem der alte heilige Ölbaum (E) stand; sie diente offenbar bei der Bewässerung des Ölbaums aus der Zisterne. Die aufgemauerte Terrasse des »Hekatompedon« reichte wahrscheinlich einst weiter gegen Norden



563. Ansicht des Erechtheion von Westen. (Jahn-Michaelis, Arx Athenarum)

(bis f), ein Heiligtum des Kekrops (H) umschließend. Die zweistöckige Westfront (Abb. 563) ward im Obergeschoß nur durch Halbsäulen (mit später eingefügten Fensterwänden) gegliedert. Eine ähnliche zweigeschossige oder wie sonst immer gebildete Wand trennte die Poseidoncella von ihrem Vorraum. Alle die vielen Abweichungen von der Regel erklären sich durch die besondere Doppelbestimmung dieses Gebäudes, die ein, dem großzügig Neues schaffenden perikleischen Parthenon völlig fremdes, ängstliches Streben verrät, alle und jede alte Überlieferung zu schonen und zur Geltung zu bringen. Es ist ein frommer, aber beschränkter Sinn, der hier maßgebend erscheint. Gleichen Gegensatz wie zwischen dem stolzen Staatsgefühl des Parthenon und der kultlichen Gebundenheit des Erechtheion empfinden wir künstlerisch. Beim Parthenon ein inhaltlich reicher Schmuck mit bewußter formaler Schlichtheit, hier ein fast übertreibendes Streben, durch feine zierliche Verhältnisse und überaus reiche Ausbildung aller Einzelglieder (Abb. 307. 318) das ganze Gebäude zu einem wahren Schmuckkästlein reizvollster Architektur zu machen und dem kleinen, niedriger gelegenen Tempel dennoch seine Wirkung neben dem Parthenon zu sichern. Die Leistung ist um so höher anzuschlagen, als der Bau trotz der Nöte der letzten Kriegszeiten in den Jahren 409—407 wieder aufgenommen und unter der technischen Leitung mehrerer Architekten (Philokles, Archilochos) zu Ende geführt ward.

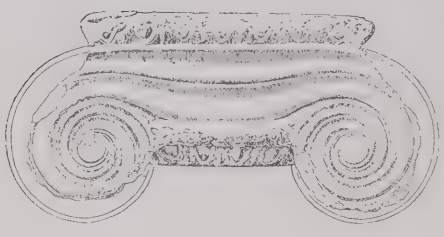
In die gleiche kurze Friedenszeit des Nikias fällt nicht nur die Erbauung des Tempels der Athena Nike, der ja aus ähnlicher Gesinnung heraus geschaffen ist, sondern auch die des kleinen »Tempels der Athener« oder, wie er später hieß, »Tempels der sieben Statuen« auf Delos (S. 307), ein dorischer Amphiprostylos, dessen Vorhalle, aus Pfeilern gebildet, an die Vorderwand des Niketempels erinnert (zu diesen »attischen Säulen« vgl. S. 269 und sonst); seine Einweihung erfolgte wohl sicher bei Gelegenheit der prunkvollen Festgesandtschaft, die Nikias 417 nach Delos führte.

Auffällig oft stoßen wir so auf die Spuren des Nikias, dieses wohlhabenden und wohlgesinnten frömmlerischen Staatsmannes, der 413 als Opfer seiner Unentschlossenheit und

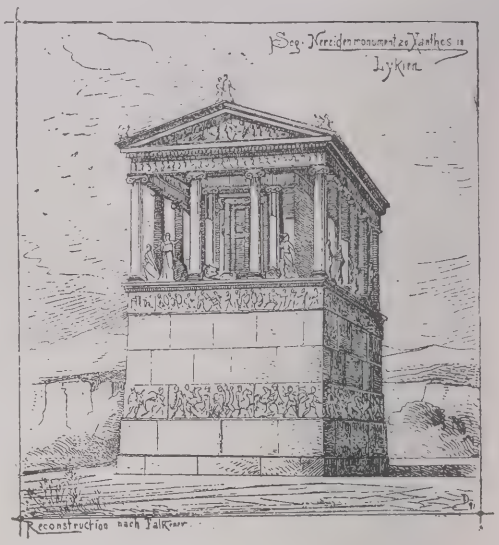
564. Die Korenhalle des Erechtheion

seines Aberglaubens mit der sizilischen Expedition unterging. Man könnte vermuten, daß die Bevorzugung der ionischen Bauweise bei den genannten Tempeln auf seine und seines Kreises persönliche Neigung zurückgeht, denn sie fällt in Attika um so mehr auf, als hier der Ionismus spät Eingang gefunden hatte; abgesehen von freistehenden Säulen, die einzelne Weihgeschenke trugen und schon vor den Perserkriegen beliebt waren, ist die Säulenhalle in Delphi (S. 220) der erste solche von Athen ausgeführte Bau. Ihm folgte erst im Abstand fast eines halben Jahrhunderts der Tempel am Ilissos. So scheint eine bestimmte künstlerische, religiöse und politische Gesinnung in diesen Bauten ihren Ausdruck gefunden zu haben. In der Gestaltung der Form hat anscheinend direkter ionischer Einfluß mitgespielt. Wenigstens findet sich das Kapitell des Erechtheion mit seiner verdoppelten Volute und seinem Riemengeflecht über dem Eierstab auch an dem etwa gleichzeitigen Nereidendenkmal der lykischen Hauptstadt Xanthos wieder (Abb. 565). Dieses Denkmal (Abb. 566) ist ein schönes Beispiel asiatischen Geschmackes, der es liebt, die Gräber in die Höhe zu heben (Abb. 191. 207 f.) und daher zu mehrstöckigem Aufbau gelangt. Auf festem, mit zwei Relieffriesen umzogenem Unterbau erhob sich ein leichter ionischer Tempel, der die Grabkammer umschloß, alles reich mit Skulpturen geschmückt (Abb. 575); freilich ist die Wiederherstellung nicht in allen Einzelheiten gesichert. Es ist ohne Frage das Grab eines lykischen Königs oder Satrapen, wenn auch wohl nicht, wie angenommen worden ist, des Perikles, der erst um 370 regierte.

Attische Plastik. Die Schüler des Phidias und Weiterbildner seiner Kunst waren zu großem Teil auch noch in dieser Zeit tätig. Die »Koren« des Erechtheion (Abb. 564) sind aus dieser Richtung hervorgegangen; sie ähneln der Prokne des Alkamenes (Abb. 541). Besonders deutlich zeigt sich die an die Parthenonskulpturen anschließende Richtung in der Reliefkunst. Das Bedürfnis künstlerischen Schmuckes dringt überall hin. Sogar die auf Stein ausgefertigten öffentlichen Urkunden und Abrechnungen erhielten in dieser Zeit nicht selten einen nach Art einer Kopfleiste angebrachten Reliefschmuck. Weihreliefs ähnlichen Stils finden



565. Kapitell vom Nereidendenkmal in Xanthos (Koldewey bei Puchstein)

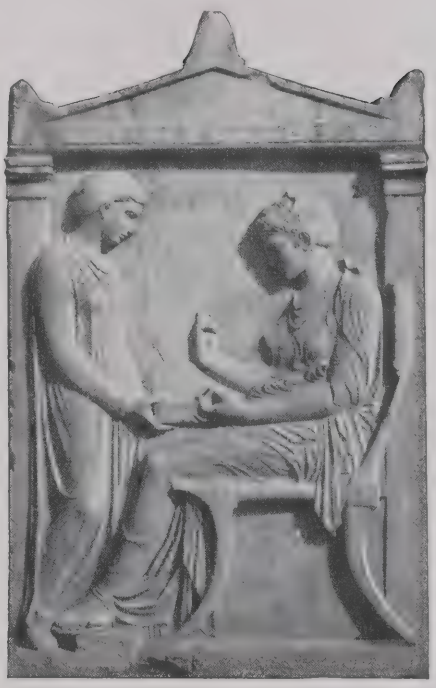


566. Nereidendenkmal in Xanthos. (Falkener)

sich vielfach. Vor allem erblühte in neuem Glanze die alte Sitte der Grabreliefs (S. 214), die in perikleischer Zeit erst schüchtern wieder aufgelebt war. Noch halten sich die Denkmäler in den bescheidenen Formen der Grabplatten (Stelen) oder der Grabvasen; die Gräber Unverheirateter werden durch eine besondere Art schlanker Amphoren (Lutrophoren) bezeichnet. In den Reliefs erblicken wir den Schuster Xanthippos mit seinem Leisten (Abb. 567), den Erzgießer Sosínus von Gortyn mit seinen Kupferfladen, den Tegeaten Lisas, der zur peloponnesischen Besatzungstruppe von Dekeleia gehörte, den Knaben Polyeuktos mit einem Vogel, die vornehme Frau Hegeso, in fast aphrodisischer Schönheit und Würde, bedient von einer Sklavin, Schmuck anlegend (Abb. 568), einen jeden so wie er im Leben war, dargestellt, jedoch nicht mit individueller Wiedergabe bestimmter Personen, sondern alles typisch gefaßt und dadurch in die Sphäre gehoben, welche die Kunst des Parthenon beherrscht. Aber es beginnen auch schon die Schilderungen ruhigen Familienlebens, die im vierten Jahrhundert immer breiteren Raum einnehmen. Schon sehen wir die Frau mit dem Gatten einen Händedruck wechseln, ihr Kind umarmen, die Ihrigen um sich sammeln, aber der Ausdruck des Gesichtes, die ganze Stimmung ist überaus gehalten (vgl. Abb. 534), nur ein maßvoller Ernst, kein bestimmter Ausdruck der Trauer breitet sich über die Darstellung. Es ist die rein ethische Empfindungsweise und die maßvolle Formensprache des Phidias und seiner unmittelbaren Nachfolger, die in diesen Reliefs nachklingt. Wahrlich, es ist nicht der geringste Teil der Größe dieser ganzen Kunstrichtung, daß sie auch die geringeren Kunsthandwerker so zu schulen, ihnen einen Hauch ihres Geistes einzuflößen verstanden hat. Weniger vornehm, etwas naiver, aber auch ebenso gehalten und nicht minder anziehend sind Grabreliefs von den ionischen Inseln, das Taubenmädchen von Paros

567. Grabstele des Schusters Xanthippos. Marmor. Brit. Museum

569. Mädchen mit Tauben, Grabplatte aus Paros. Marmor. Brocklesby House



568. Grabstein der Hegeso. Marmor. Athen

(Abb. 569) und das Mädchen mit einem Kästchen, das von Venedig nach Berlin gelangt ist; sie zeigen uns die Plastik der ionischen Inseln in naher Berührung mit der attischen, und doch in unverkennbarer Eigenart. Dasselbe gilt von dem ausgezeichneten thasischen Grabrelief der Philis im Louvre.

Neben der an Phidias und den Parthenon anknüpfenden Richtung gingen auch andere Strömungen her. Der Erzgießer Strongylion genoß als Tierbildner Ansehen. Sein etwa $5^1/_2$ m langes »hölzernes Pferd« auf der Burg (vor 414), aus dessen geöffnetem Rücken vier attische Helden des trojanischen Krieges hervorlugten, war sehr populär; vier von den sechs großen Blöcken der Basis liegen noch an Ort und Stelle. Eine kleine Knabenstatue ward später von Brutus, eine wegen ihrer schönen Waden gepriesene Amazone, vielleicht zu Pferde, von Nero hochgeschätzt. In seiner für Pagä wiederholten Artemis Soteira zu Megara (Abb. 570) tritt die Göttin im kurzen Gewand auf, allerdings mit Fackeln in den Händen, so daß die Erklärung dieser Neuerung aus der Gewohnheit der Jagd nicht ganz einfach ist.

Eine ganz andere, auf Sorgfalt gerichtete Kunstweise hatte ihren Hauptvertreter in Kallimachos. Vor allem erstrebte er feine Ausführung, freilich so einseitig, daß darüber leicht die einfache Anmut verloren ging, z. B. in seinen »tanzenden Lakonerinnen« von Erz; man mag sich ihren Charakter an gewissen Reliefs anschaulich machen, die durch etwas gezierte Formen, Bewegungen, Falten bezeichnet werden (Abb. 571). Kallimachos scheint sich in einer Signatur selbst den Beinamen des Katatexitechnos gegeben zu haben, worin die spätere Zeit, vielleicht sehr gegen den ursprünglichen Sinn, angedeutet fand, daß er

570. Artemis Soteira. Münze von Pagä

571. »Lakonische Tänzerin«. Marmorrelief. Berlin

alle Formen zu überfeinern und zu verflüchtigen gewohnt gewesen sei. Worin technische Neuerungen, die ihm nachgerühmt werden, bestanden, ist nicht recht klar. Daß er sie bei dem korinthischen Kapitell, dessen Erfindung man ihm zuschrieb (S. 300), angewendet habe, können wir nicht beweisen. Charakteristisch für seine Art scheint der eherne Palmbaum, der als Abzug des Rauches im Erechtheion über der ewigen Lampe diente; wir gehen kaum fehl, wenn wir ihn uns nach Art einer Akanthossäule vorstellen. Nach verbreiteter, aber nicht beweisbarer Annahme enthielt die Kunst des Kallimachos auch Elemente des archaistischen Stils. Diese teils mit dem Kultus zusammenhängende, daher früher gern hieratisch genannte, teils auf künstlerischen Gründen, mitunter auch auf Mode beruhende Stilweise, die an der Formensprache einer noch gebundenen Kunst bewußt festhält, in andern Fällen altertümlicher Kunst allerdings in äußerlicher Nachbildung noch ein künstliches Nachleben bereitet, läßt sich etwa seit den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts nachweisen; besonders beliebt wird sie in der hellenistisch-römischen Kunst, wo sie allerdings vielfach nur eine öde und äußerliche Dekoration hervorbringt. Auch die panathenäischen Vasen (Abb. 416, c) können zeigen, welche Verschnörkelung schon im 4. Jahrhundert (nachweisbar seit 363) eintrat.

Peloponnesische Plastik. Die unsichere Nachricht von der Urheberschaft des Iktinos (S. 300) ließ für den Apollotempel in Bassä Beziehungen zur attischen Kunst annehmen; dies hat sich aber bei den Skulpturen ebensowenig bewährt wie bei der Architektur; es ist vielmehr klar, daß die Reste der argivischen Heräons die allernächste Verwandtschaft und damit die Gewähr argivischen Ursprungs bieten. Es handelt sich außer Metopen um einen Fries in stark erhobenem Relief, der sich im Innenhofe des Tempels (Abb. 560) über den ionischen Säulen hinzog (Abb. 572). Die Behandlung der Gewänder, besonders bei den Frauen, bald flatternd, bald gespannt (a), eine Häufung der verschiedensten Motive bei der-

a. Amazonenkampf b. Kentaurenkampf

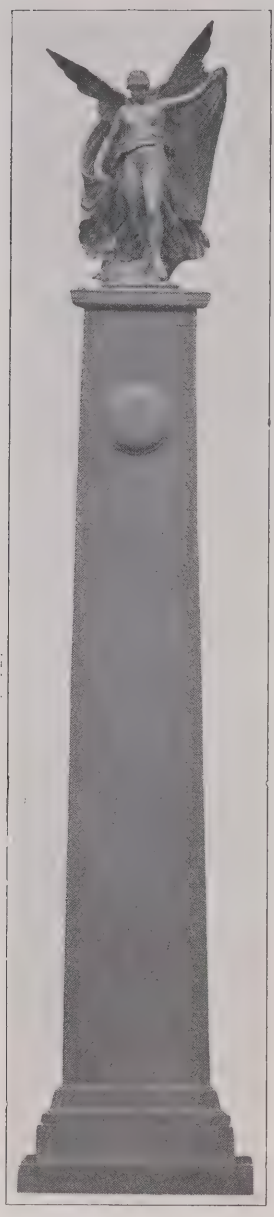
572. Friesreliefs vom Apollotempel in Bassä

selben Gruppe, dabei allzu kühne Verkürzungen und untersetzte Proportionen zeigen ein von Attika ganz abweichendes Temperament. Auch der hier zuerst verwendete Marmor von Doliana (bei Tegea) weist auf einheimischen Ursprung. Den Inhalt bilden wieder einmal Amazonen- und Kentaurenkämpfe, bei denen Apollon und Artemis zur Hülfe herbeieilen. Die Wildheit erinnert an den Westgiebel des benachbarten olympischen Zeustempels (Abb. 461) und könnte damit in unmittelbarem Zusammenhange stehen. In beiden Fällen aber darf doch wohl auch ionischer Einfluß vermutet werden. Verwandt ist auch eine der S. 294 genannten Statuen, eine bekleidete, fliehende Niobide in Kopenhagen.

Ionische Plastik. An die Stelle der altionischen Zierlichkeit der archaischen Periode (S. 204 ff.) war im Laufe des 5. Jahrhunderts eine schwungvollere Richtung getreten, die wir allerdings bis jetzt noch nicht im Zusammenhange, sondern nur in einzelnen Erscheinungen, noch dazu örtlich weit zerstreut, verfolgen können. Sie gewähren uns einen Einblick in ein viel mannigfacheres Kunstleben, als wir früher, durch den Glanz der großen athenischen Kunstschöpfungen geblendet, vermuteten, und bekunden, daß ein ungebundener Zug die ionische Skulptur beherrschte. Ob er, wie es sehr wahrscheinlich ist, durch vererbte Überlieferungen vorbereitet war, müssen erst neue Funde lehren. Soviel darf indessen schon jetzt angenommen werden, daß auch in der für uns dunklen Zwischenzeit zwischen den Perserkriegen und dem Verfall des attischen Seebundes der Betrieb der Skulptur in Ionien nie aufgehört hat, und weiter, daß die ionische Malerei, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Polygnot lebendig gewesen war und am Ende in Zeuxis und Parrasios neu aufblühte (S. 312 f.), auf die Entwicklung der gleichzeitigen ionischen Plastik von bedeutendem Einfluß gewesen ist.

573. Nike des Paionios. Olympia
(Nach der Ergänzung im Dresdener Museum)

An der Spitze der erhaltenen ionischen Denkmäler steht die von den Messeniern und Naupaktiern nach Olympia gestiftete Nike, ein Werk des Paionios aus der ionischen, aber schon längst unter attischem Einflusse stehenden Stadt Mende in der thrakischen Chalkidike (Abb. 573). Von der Höhe des Olymps schwebt sie zur Erde herab, mit beiden Händen den segelartig ausgespannten Mantel fassend. Durch die Bewegung schmiegt sich das weite Gewand an den Körper und bauscht sich nach hinten; beides, das Durchscheinen des Körpers durch das Gewand, dessen Falten wie aufgelegt erscheinen, und das Wallen der sich blähenden Faltenmassen, ist für diese ionische Kunst bezeichnend. Der früher nur schüchtern gemachte Versuch, eine fliegende Figur in Marmor darzustellen (Abb. 406), kam hier zu freier, virtuoser Ausführung: das alte Sprungmotiv (S. 204) ist in ein Schwimmen im Luftraum, ein



574. Nike des Paionios (Rekonstruktion)

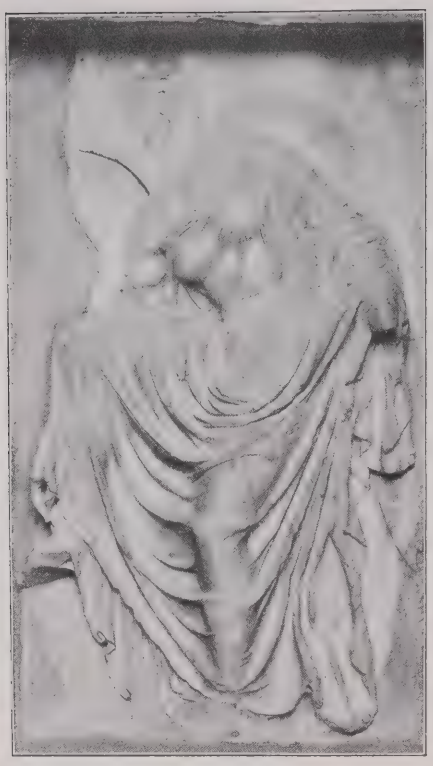
rasches Abwärtsschweben verwandelt. Die Masse des wehenden Gewandes dient der Hauptfigur als fester Halt, auch kompositionell, indem es den bei der hohen Aufstellung doppelt notwendigen Hintergrund bietet; die notwendige Stütze unten wird durch eine formlose, wohl als Wolke gedachte und durch Färbung fast unsichtbar gemachte Masse gebildet, aus der sinnvoll der Kopf eines die Göttin begleitenden Adlers hervorragt, und so für Auge und Phantasie das freie Schweben anschaulich macht. Welche Waffentaten und Erfolge diese auf ihrer 9 m hohen dreiseitigen Basis alle anderen Weihgeschenke Olympias weit überragende siegesstolze Stiftung verherrlichte (Abb. 574), ist noch nicht sicher festgestellt. Zu beachten ist, daß eine Wiederholung in Delphi stand. Das Akroterion des olympischen Zeustempels (oben S. 242) wird ähnliche Wirkung erstrebt haben. Ähnlichen Sinn, wenn auch geringere Kühnheit verraten die auf der Insel Delos ausgegrabenen Bruchstücke zweier Gruppen, die sich als die Riesenakroterien der Giebel des von den Athenern 417 geweihten Tempels (S. 302) herausgestellt haben. Die eine Gruppe schilderte die Entführung der Oreithyia durch Boreas: der mit mächtigen Flügeln ausgestattete Windgott hielt die Tochter des Erechtheus wie schwebend hoch empor. Sie erinnert dadurch stark an die Nike des Paionios und scheint von ihr abhängig, wie auch die Anordnung der ganzen Gruppe ionisch beeinflußt sein wird, in deutlichem Gegensatze zur attischen Skulptur.

Altem ionischen Kunstbereich entstammen die lykischen Denkmäler (vgl. S. 206. 303). Das Prunkgrab (Abb. 187 f.) steht auch jetzt im Vordergrund und empfängt reichen plastischen Schmuck. Den Namen des Nereidendenkmals (Abb. 566) führt das bekannte, einst in Xanthos gelegene Grabmal von den gleichsam in der Luft über das Meer mit seinem Getier hinschwebenden, nur tatsächlich, nicht kompositionell, noch durch das Gewand am Boden festgehaltenen Mädchen zwischen den Säulen, deren kühner Flug mit geblähtem Mantel dem gleichen Sinne wie Paionios' Nike entspringt (Abb. 575); wie bei Pindar die Seewinde die Insel der Seligen im fernen Ozean umfächeln, so umschweben diese Jungfrauen der See oder der Luft (Aurä) die Grabkapelle. Zwei Reliefriese zogen sich am Unterbau hin. Der breitere schildert Schlachtszenen zwischen Lykiern und orientalisch gekleideten Gegnern und weist auf den siphnischen Fries in Delphi (Abb. 410) zurück; der schmalere stellt mit realistischer Nüchternheit die Wechselfälle einer Belagerung bis zur schließlichen Übergabe dar. Andere Szenen aus dem Leben des hier bestatteten Herrschers (S. 303) füllen die Reliefbänder über den Säulen und um die Cella sowie die Giebelfelder; die Giebel waren wie in Delos (s. oben) mit figürlichen Akroterien geschmückt. Der ungewöhnlich reiche plastische Schmuck und das in Lykien sonst kaum verwendete kostbare Material, parischer Marmor, endlich die Zweistöckigkeit weisen dem Denkmal eine Ausnahmestellung an.

576. Aus einer Stadtbelagerung. Von dem Heroon in Gjölbaschi. Kalkstein. Wien

575. »Nereide« vom sog. Nereidendenkmal zu Xanthos. Parischer Marmor. Brit. Museum

577. Seitenansicht des lykischen Sarkophages aus Sidon. Konstantinopel



578. Sandalenlösende Nike, von der Brüstung des Niketempels. Athen

Wohl nicht mit Unrecht hat man sich durch die Auswahl der Szenen an Polygnots Wandgemälde erinnert gefühlt und in verwandten ionischen Malereien die Vorbilder vermutet (S. 260 ff.). Zu der stofflichen Abhängigkeit gesellen sich noch einzelne stilistische Züge, die im Vergleich zu den attischen Reliefs der phidiasischen Art eine mehr malerische Auffassung verraten. Die Reliefs von Gjölbaschi offenbaren gegenüber der in der plastischen Kunst sonst üblichen Knappheit einen breiteren Ton der Schilderung, wie er von alters her den Ionern eigen war, eine reichere Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes, wobei selbst die Perspektive eine Rolle spielt, und halten strenger an der Wirklichkeit fest.

Dem Nereidendenkmal gegenüber scheint Gjölbaschi reicher und lebendiger in den allerdings mitunter gar zu oft äußerlich wiederholten Motiven. Große Teile der

Das im vorigen Jahrhundert gewissermaßen zweimal entdeckte Heroon von Gjölbaschi (Trysa) besteht aus einem Hofe, der einen aus dem Felsen frei herausgearbeiteten Sarkophag umschloß. Sowohl die Eingangsseite wie die vier Innenwände des Hofes waren reich mit Reliefs geschmückt. Die gewaltigen Kämpfe der Heroenzeit entrollen sich vor unseren Augen: an der Außenwand vor allem Kämpfe mit Amazonen und Kentauren und der Zug der Sieben gegen Theben, an den Innenseiten Bellerophon, Odysseus' Rache an den Freiern, der Raub der Töchter des Leukippos in breiter Schilderung, und insbesondere (Westwand) drei Szenen, die man aus der troischen Sage hat deuten wollen, die aber einheimische, geschichtliche Kämpfe zu mythischen in Parallele gestellt zeigen (Fig. 576). Die Reliefs sind mit Rücksicht auf die Quaderfugen stets in zwei Reihen übereinander angeordnet.

579. Silberne Amphora aus Südrußland. Petersburg

überaus langen Friese wirken dadurch uninteressant und rein dekorativ. Man wird es darnach für jünger halten als das Nereidendenkmal. Eine sehr schöne Ergänzung haben diese lykischen Grabskulpturen durch einen Sarkophag aus demselben Fürstengrabe von Sidon erhalten, dem auch der Alexandersarkophag (Abb. 701) entstammt (Abb. 577). Hier erscheint der in Lykien heimisch gewordene Stil in seiner feinsten Ausbildung.

Ionische Einwirkung auf Attika. Schon öfter ward darauf hingewiesen, wie viele ionische Künstler in Athen tätig lebten, und daß daher ionische Einwirkungen auf die attische Kunst nur natürlich waren. Andere Zeugnisse dafür bieten vielleicht auch gewisse Reliefs, die tanzende, schwärmende, opfernde Bacchantinnen darstellen, in lebhaften Stellungen und mit starkem Schwunge der Gewänder, während in den Köpfen wie in Einzelheiten der Faltenbildung eine Spur altertümlicher Gebundenheit zu Tage tritt. Ganz hiervon befreit offenbaren sich graziöseste Lebendigkeit und Streben nach malerischer Wirkung in den wohl um 408, als Alkibiades die letzten athenischen Erfolge errang, entstandenen Reliefs von der Brüstung des athenischen Niketempels (Abb. 526). Sie schildern Siegesgöttinnen in verschiedenen Tätigkeiten; diese errichten Siegeszeichen, jene bereiten ein Siegesopfer vor, eine Nike nestelt an den Sandalenbändern, um die Schuhe beim Betreten des Heiligtums abzulegen (Abb. 578). Der Fries ist ein köstliches Werk, von virtuoser Technik, rauschendem Schwung und berauschender Wirkung. Bescheidener treten Einwirkungen des gleichen Stils an den arg zertrümmerten Friesreliefs vom Erechtheion (Abb. 563) auf, die in einzelnen Figuren und Gruppen, aus weißem Marmor gearbeitet, sich hell vom dunklen Grund des eleusinischen Kalksteins abhoben, auf den sie geheftet waren. Eine sichere Deutung läßt sich kaum geben.

580. Herakles die Schlangen würgend. Pompejanisches Wandgemälde. Neapel

Südrußland hat uns prachtvolle Proben der ionischen Goldschmiedekunst erhalten. Die mit Recht besonders berühmte silberne Amphora aus einem Grabhügel (Tschertomlyk) bei Nikopol (Abb. 579) mit den ganz realistischen Darstellungen aus dem Leben der Skythen und der klar, aber reich gestalteten Ornamentik, zeigt namentlich durch letztere, woher etwa der zierliche Schmuck des Erechtheions angeregt war, obwohl dies Gefäß selbst schon dem 4. Jahrhundert angehören wird.

Asiatische Malerei. In Attika war die monumentale polygnotische Malweise bald erloschen. Polygnots Neffe Aglaophon, ein Sohn seines Bruders Aristophon, kannte nur noch kleinere Bilder, in denen er beispielsweise Alkibiades' Rennsiege in Olympia, Delphi und Nemea verherrlichte. Daneben vertrat Pauson, der die Menschen ohne Ethos und Idealität darstellte, eine realistischere Richtung. Die Neuerungen Apollodors (S. 295) fanden keinen athenischen Nachfolger, hatten dagegen ihre ersten bedeutenden Vertreter, die Apollodoros' Ruhm ganz in Schatten stellten, in kleinasiatischen Künstlern; daher die antiken Kunst-

historiker diese Malerei trotz ihres attischen Ursprungs als asiatische Gattung zu bezeichnen pflegten. Wiederum war es der Osten, der einen der bedeutendsten Fortschritte zur Vollendung brachte. Es ist die Zeit, wo auch in der Kunst die einzelnen Persönlichkeiten sich stärker geltend machen und selbst anekdotische Züge überliefert werden, um die Künstler zu charakterisieren. So treten uns zunächst Zeuxis (mit vollem Namen Zeuxippos) von Herakleia (am Pontos?), ein Schüler des Thasiers Neseus (oder des Damophilos aus Himera) und Parrasios von Ephesos entgegen, die um die Zeit des peloponnesischen Krieges in Athen, bald aber auch an anderen Orten, von Sizilien und Mazedonien (Zeuxis) bis Kleinasien (Parrasios), ihre Kunst übten. In ihrem Kolorit waren sie einfach und begnügten sich mit den vier alten Farben (S. 260), denen sie aber neue malerische Wirkungen abzugewinnen wußten. Zeuxis legte, wie es bei dem Vertreter einer neuen Richtung natürlich ist, besonderes Gewicht auf die Technik, auf Zeichnung, Farbe, Licht und Schatten, harmonische Wirkung und Illusion, wogegen er den Inhalt nur wie den Ton des Plastikers bewertete. Bezeichnend war für ihn neben kräftigen Verhältnissen und Formen seiner Figuren, die an Pelo-

581. Opfer der Iphigeneia. Von einem Marmoraltar in Florenz

ponnesisches erinnerten (Abb. 572), und neben Farbenwirkungen, die als täuschend bewundert wurden, eine Vorliebe für ungewöhnliche, nicht aus dem Charakter der Handelnden entwickelte Vorgänge, z. B. eine Kentaurenfamilie als idyllisches Familienbild; daher denn auch Aristoteles ihm Charakterzeichnung absprach. Andererseits entwickelte Sokrates im Verkehr mit ihm und Parrasios seine Ansichten über Malerei. Zeuxis' vielbewunderte Helena in Kroton galt für eine echt homerische Idealgestalt, deren Schönheit es begreiflich mache, daß so viele Helden einst um ihretwillen sich bekämpften. Einen rosenbekränzten Eros erwähnt Aristophanes. An seinen gefesselten Marsyas, seinen kleinen Herakles im Kampfe mit den Schlangen erinnern erhaltene Gemälde (Abb. 580). Auch »Monochrome« malte Zeuxis, noch der älteren Technik sich anschließend. Einen schwachen Nachklang bieten einige in Herculaneum gefundene Marmorplatten mit feinen farbigen Umrißzeichnungen, römische Kopien nach Werken unserer Zeit, z. B. ein Wagensieger, Leto und Niobe im Kreise der Gespielinnen; auf der letzteren Platte wird Alexandros aus Athen als Maler genannt.

Parrasios, aus einer ephesischen Malerfamilie stammend (sein Vater und Lehrer hieß Euenor), war in seinen Lebensgewohnheiten wie in seiner Kunst ein echter Ionier. Seine Heroen, schlanker als die Gestalten des Zeuxis, galten als Musterbildungen, wenn auch sein Theseus allzu glatt, »mit Rosen genährt«, erschien. Frauen malte er selten, zum Teil in zweideutigen Darstellungen; dagegen liebte er die prunkvollen Gestalten des ephesischen Artemiskultes. Ein sehr feiner Zeichner (seine Handzeichnungen wurden von Kennern ge-

sucht), legte er auch in der Malerei das Hauptgewicht auf scharf herausgearbeitete Umrisse. Auf diese Weise gelang es ihm, die Feinheiten des Gesichtsausdrucks, die Schilderung des jede Person bezeichnenden Charakters (dies im Gegensatze zu Zeuxis) in Zügen und Stellung deutlich, bis zur Künstelei, zum Ausdruck zu bringen. Bilder wie der leidende Philoktet, der Streit des Aias und Odysseus um die Waffen Achills, Telephos' Heilung durch den Rost von Achills Lanze, vielleicht Odysseus' erheuchelter Wahnsinn zeigen die Art seiner Lieblingsthemata. Unverkennbar ist es der Geist der euripideischen Tragödie, unter dessen Einflusse Parrasios steht. Daß diese psychologische Richtung auch bei Attikern Anklang fand, zeigt Timanthes von der Attika benachbarten Insel Kythnos, der mit einem Bilde des Waffenstreites gegen Parrasios in Wettstreit trat und ihn in prägnanter Ausprägung der Charaktere und in psychologischer Motivierung noch übertraf. Man pries seine geistvolle Art, die

582. Teilnehmer eines Satyrdramas, sog. »Pronomosvase«. Attische Vase aus Ruvo. Neapel

Phantasie des Beschauers auch über das Dargestellte hinaus anzuregen. Die Riesengröße des schlafenden Kyklopen machte er durch kleine Satyrn anschaulich, die mit ihrem Thyrsosstabe seinen Daumen maßen (wenn es sich hier nicht vielmehr um das Werk ein jüngeren Timanthes aus hellenistischer Zeit handelt). Am berühmtesten war sein Opfer Iphigeneias mit der Steigerung des Schmerzausdruckes bei den Teilnehmern (Kalchas, Odysseus, Menelaos; Agamemnon verhüllte sein Antlitz), ein Bild, das in der späteren Kunst nachgewirkt hat (Abb. 581). Eine neue Sitte, die erst durch die beweglichen Tafelbilder erklärlich wird, kam um diese Zeit in der Malerei, wie schon früher bei den Bildhauern, auf: Konkurrenzen, in denen z. B. Timanthes sowohl gegen Parrasios wie gegen Kolotes von Teos den Preis errang.

Attische Tonmalerei. Mit solchen Fortschritten der Tafelmalerei konnte die Tonmalerei begreiflicherweise bei ihren einfachen Mitteln nicht Schritt halten. Die technisch begründete Notwendigkeit, ihre Gestalten als möglichst klare Einzelsilhouetten vom dunkeln Grunde abzuheben und mit solchen hellen Gestalten das ganze Bild möglichst gleichmäßig zu füllen, verurteilte die Keramik trotz vereinzelter Versuche zum Verzicht auf wirkliche Gruppenbildung, zum Verzicht auf Hintergrund und damit zum Verzicht auf eine Darstellung des Raumes. So trennen sich die Wege der Malerei von denen der Keramik. Zunächst

583. Der Riese Talos von Medeia bezaubert, von den Dioskuren aufgefangen.
Von einer attischen Amphora aus Ruvo

konnte diese den Wettstreit nur durch Verfeinerung der Zeichnung bei voller Herrschaft über Verkürzungen, durch freiere Lebendigkeit der Komposition und durch reicheren Schmuck namentlich in den Gewändern aufnehmen. Ein Meisterstück dieses Stils ist die Vase des Meidias, deren Hauptbild den Raub der Leukippiden mit großer Lebendigkeit darstellt. In den Kreis des athenischen Theaters führt die sogenannte Pronomosvase, welche die Teilnehmer eines Satyrspiels (offenbar Hesiones Rettung durch Herakles) in Gegenwart des Gottes schildert (Abb. 582). Aber der Geschmack der Zeit begehrte Farbe und malerische Gegensätze. Schattierte Malereien auf weißem Grunde (Abb. 552) blieben vereinzelt, auf kleine Gefäße des Totenkultus beschränkt. Allerdings erstrebte man auch auf schwarzem Grunde etwas reichere Farbenwirkungen; so wurde wohl die Hauptgruppe durch besondere Farben aus der rotfigurigen Umgebung herausgehoben. Wenn aber eine berühmte Vase (Abb. 583) den ehernen Riesen Talos allein weiß mit gelblichen Schattierungen darstellt, während die Zauberin Medeia und die verfolgenden Dioskuren in der gewöhnlichen Tonfarbe, aber mit reichgemusterten Gewändern auftreten, so erklärt sich das wohl zum Teil aus dem berechtigten Wunsche, die bei Beschränkung auf die beiden keramischen Grundfarben Schwarz und Rot unübersichtlich gewordene eng zusammengerückte Mittelgruppe wieder in klarere Gestalten aufzulösen. Hier liegt ein Versuch vor, die Grenzen, die der keramischen Zeichnung gesteckt sind, zu überschreiten. Aber solche Versuche konnten die attische Tonmalerei nicht auf ihrer alten Höhe halten. Die untergeordnete Stellung des Kunsthandwerks spricht sich auch in den immer seltener werdenden Künstlernamen aus. Zum Verfall der attischen Tonindustrie trug der Umstand nicht wenig bei, daß mit der sizilischen Katastrophe der schwungvolle Ausfuhrhandel nach dem Westen ein jähes Ende nahm. Noch in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts war er, vielleicht durch Vermittelung der attischen Kolonie Thurioi am Meerbusen von Tarent, eifrig betrieben worden, ja dieser Handel hatte sich sogar entlang den Küsten des Adriatischen Meeres bis Hatria (Adria) und Felsina (Bologna) erstreckt. Das war jetzt vorbei, um so mehr als in Italien selbst im Anschluß an die attische Keramik eine einheimische aufblühte, deren früheste Erzeugnisse von den Vorbildern oft schwer zu scheiden sind. Es galt, andere Ab-

satzgebiete zu pflegen; so wendete sich die keramische Ausfuhr besonders nach dem schon lange (S. 262) in Handelsbeziehung stehenden Pontus.

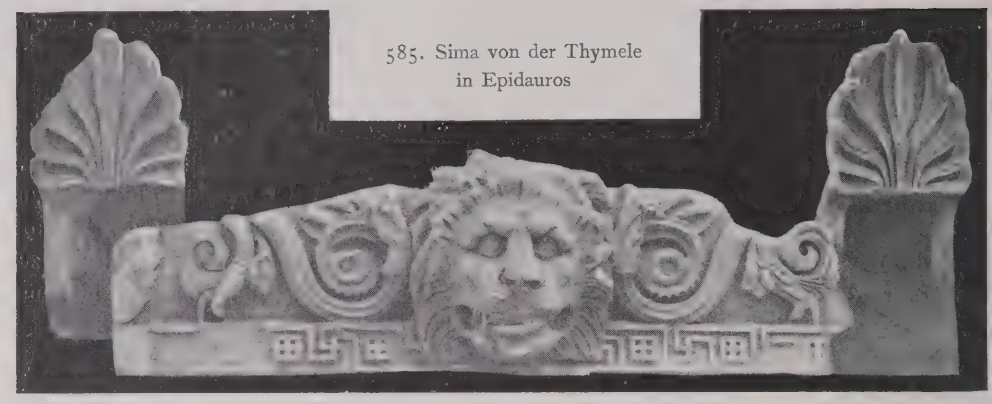
Sizilien. Der Westen ist für uns in der Periode des peloponnesischen Krieges stumm. Nur brachte die glückliche Abwehr der athenischen Invasion die immer schon treffliche Münzprägung von Syrakus (Abb. 477) auf eine solche Höhe der Schönheit, wie sie dieser Kunstzweig nie wieder erreicht hat. Syrakus ward das Zentrum der westlichen Münzprägung und wirkte sogar auf das Mutterland ein. Hier finden wir auch die Namen der Stempelschneider angegeben (Eumēnos, Euainetos, Eukleidas, Kimon, Phrygillos), zum Beweise, daß die künstlerische Leistung als solche geschätzt ward (Abb. 584), die nun auch auswärts, so in Terina, Anerkennung fand.

584. Münze von Syrakus, von Euainetos

10. Die letzten Zeiten griechischer Freiheit (403—338)

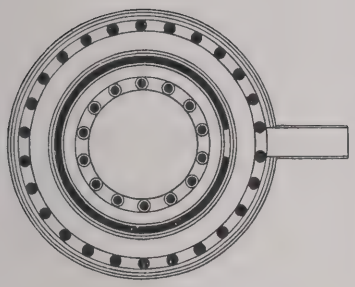
Die Zeit zwischen dem Ende des peloponnesischen Krieges und der Schlacht von Chaironeia umschließt das allmähliche Zerbröckeln der griechischen Staaten. Das siegreiche Sparta liefert im Königsfrieden (387) die asiatischen Griechen dem Großkönig aus — nicht ganz zu ihrem Schaden, da die weite Entfernung von Susa den griechischen Küstenstädten freie Handelsbewegung und neues Aufblühen gestattete. Das glänzende Meteor der thebanischen Hegemonie (379) vernichtet die Macht Spartas, aber mit Epameinondas' Tode bei Mantineia (362) erlischt es ebenso plötzlich wie es aufgestiegen war. Inzwischen hat Athen zum zweitenmal, doch nur für etwa zwanzig Jahre, einen Teil der alten Bundesgenossen um sich versammelt (378), aber Wohlstand und Macht des Staates sind gebrochen. So gelingt es dem nordischen Herrscher Philipp von Makedonien, zuerst während des Bundesgenossenkrieges (357—355), dann planvoll immer weiter vorrückend, Athen aus allen seinen nördlichen Besitzungen zu verdrängen, den phokischen Krieg als Vertrauensmann der Hellenen zu beendigen — bis alles reif ist zum Vernichtungsschlage von Chaironeia (338).

An die Stelle des hohen Schwunges und der ernsten Erhabenheit, die den Grundzug der Kunst des fünften Jahrhunderts ausmachten, treten im vierten die feineren Regungen individuellen Seelenlebens, bald in pathetischer Steigerung bald in zarteren Empfindungen geäußert, und in anmutigere Formen gekleidet. Im Einklang damit werden die jugendlichen Götter, überhaupt die jugendlichen Gestalten bevorzugt, und ein ewig neues Problem ist es, den Reiz und die Schönheit des Weibes zu vollem Ausdruck zu bringen. Überall setzt die Beobachtung der Natur neu ein, und so fehlt es denn auch nicht an Äußerungen eines kräftigen Realismus. Reichere Mittel der Darstellung werden angestrebt; wo die Heimat versagt, wendet sich die griechische Kunst zu den blühenden Städten oder den Herrensitzen Kleinasiens und bahnt sich so den Weg, den sie bald noch energischer verfolgen wird.



585. Sima von der Thymele in Epidauros

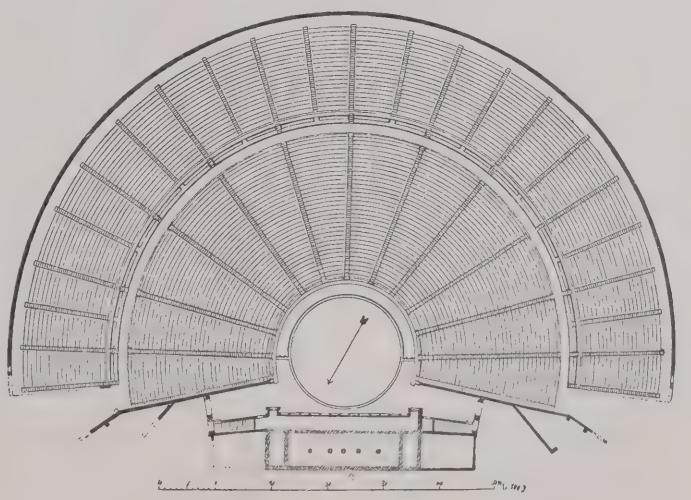
Peloponnesische Baukunst. Nach der Niederlage trat Athen zunächst in den Schatten; es war wiederum der Nordosten des Peloponnes, wo die Kunst neue Bahnen einschlug. Für die Baukunst liegt das am deutlichsten zu Tage in dem heiligen Bezirk (Hieron) des Asklepios bei Epidauros, dessen bauliche Ausgestaltung sich durch das ganze 4. Jahrhundert hinzog, und in dem neuen Tempel der Athena Alea in Tegea, der an die Stelle eines 395 abgebrannten trat. Leider erfahren wir nicht, wann der Neubau in Tegea in Angriff genommen ward, so daß es schwer ist, über die Priorität gewisser bedeutsamer Neuerungen, die manchen dieser Bauten gemeinsam sind, zu urteilen. Der kleine epidaurische Porostempel des Asklepios, um 380 von Theodotos begonnen und in ungefähr fünf Jahren beendigt, griff auf die im ganzen selten gewordene Form eines »Megarontempels« ohne Opisthodom (S. 163) zurück und war daher nur kurz (6×11 Säulen); übrigens kehrt diese Tempelform gerade im epidaurischen Hieron öfters wieder. Ungewiß wann, aber vermutlich später, ward der tegeatischeTempel begonnen, ein Werk des Skopas (Abb. 609 f.); er war nicht nur nächst dem Zeustempel von Olympia der größte, sondern galt auch für den schönsten Tempel des Peloponnes (S. 155). Nahe Marmorbrüche (bei Dolianá), die schon beim Friese von Bassä Verwendung gefunden hatten (S. 307), gestatteten es, den neuen Tempel (6×14 Säulen) ganz von Marmor zu erbauen, was bisher im Peloponnes unerhört war. Als Dritter tritt neben Theodotos und Skopas der jüngere Polyklet (S. 318), dessen zwei Musterbauten durch die Ausgestaltung des epidaurischen Heiligtums zu einem großen Kurort veranlaßt wurden. Seine Tholos oder »Thymele« (Abb. 585 ff.), neben der ein ähnlicher, wohl noch etwas älterer Rundbau in Delphi von Theodoros aus Phokaia zu nennen ist, zeigt das Wiederaufleben des uralten (S. 105) und nie ganz verschwundenen (S. 166) Rundbaues; bald folgt diesen das Philippeion in Olympia (Abb. 458, PH.). An der epidaurischen Thymele ward etwa seit 360 ein Menschenalter lang gebaut; ob der Wechsel im Material, neben Poros und schwarzem Stein parischer und pentelischer Marmor, sich aus dieser langen Dauer erklärt oder aus technischen Gründen, läßt sich noch nicht sagen, jedenfalls genügt er nicht zur Feststellung der zeitlichen Abfolge. Außen zeigte der Bau eine dorische Ringhalle mit großen Rosetten in jeder Metope und einer Sima mit Löwenköpfen und Rankenfries (Abb. 585), innen eine korinthische Säulenstellung, deren Kapitelle (Abb. 319) die Grundzüge für dies Bauglied festlegten, und Ornamente von einer Feinheit der Arbeit, daß sie selbst die am Erechtheion übertreffen. Andrerseits war Polyklets Theater (Abb. 588), noch heute trefflich erhalten, von ebenso klarer wie fein durchgeführter Anlage, ein bewundertes Muster seiner Gattung. An diesen Bauten (mit Ausnahme des Theaters) kehren nun gewisse Besonderheiten wieder, die



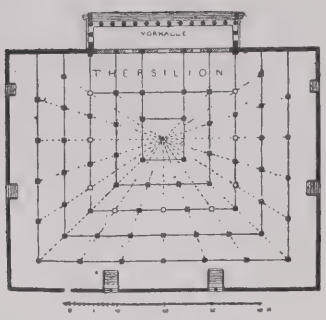
586. Thymele in Epidauros

587. Thymele in Epidauros. (Herstellung von Kavvadias)

als charakteristisch gelten müssen. Zunächst die schon am Parthenon, an den Propyläen und am Tempel von Bassä begonnene Vereinigung verschiedener Bauordnungen. Auch Skopas begnügte sich im tegeatischen Tempel nicht mit dorischen Außensäulen, sondern verwendete daneben (in der Cella?) korinthische. Die außerdem genannten ionischen Säulen scheinen freistehende, die Tempelfront flankierende Träger von Bildwerken gewesen zu sein. Wir wissen nicht, ob diese gleich vom Baumeister vorgesehen waren, jedenfalls zeigte der Tempel in seiner fertigen Gestalt alle drei Bauweisen vereint, und kam darin dem aller Eintönigkeit abholden Geschmack dieser jüngeren Zeit entgegen. Die dorische Weise ließ damals das ausdrucksvollste Glied, den Echīnos, zu einer trockenen, gradlinigen Form erstarren (vgl. Abb. 326, unten). Dafür trat eine schöne, ionisch beeinflußte Neuerung hinsichtlich der Sima ein, zu der im Heräon bei Argos (S. 298) und anderswo ein leiser Anfang gemacht worden war: das an dieser Stelle übliche gemalte aufsteigende Palmettenornament (Taf. V, 3) wird am Asklepiostempel, in Tegea, an der Thymele in ein plastisches horizontales Rankengewinde (vgl. Abb. 585) verwandelt und dadurch diesem abschließenden Architekturgliede ein neues Leben verliehen. Die Hauptzüge dieser Neuerungen kehren auch sonst im Peloponnes wieder, z. B. in Olympia (Metroon, Leonidaion, Abb. 458, M und L) und in den Bauten der großen Stadtanlagen, die unter Epameinondas' Ägide um 370 in Mantineia, Megalopolis und Messene entstanden; so in dem Thersileion von Megalopolis, einem der Volksversammlung dienenden großen Säulensaale hinter dem Theater (Abb. 589), von künstlicherer Anordnung der Säulen als der eleusinische Weihetempel (Abb. 532). Im übrigen waren jene neuen Städte großartige



588. Grundriß des Theaters im Hieron von Epidauros



589. Thersileion zu Megalopolis. Grundriß. (Dörpfeld)

Schöpfungen, wovon namentlich in Messene noch heute der weite Mauerkranz mit seinen Türmen und Toren zeugt. Ähnliche Stadtmauern sind auch anderswo erhalten (Eleutherä, Aigosthena).

Sikyonische Skulptur. Die dorische Bildkunst des nördlichen Peloponnes hat ihren Mittelpunkt nicht mehr wie zu Polyklets Zeit in Argos, sondern in der alten Kunststadt Sikyon, deren politische Zustände — unter spartanischem, thebanischem, makedonischem Einfluß — die allgemeinen Zeitverhältnisse widerspiegeln. Polyklet bestimmt im ganzen die Art der Plastik, die auch jetzt vorwiegend Erzguß ist, aber er findet wenige bedeutende Nachfolger. Wohl aber hat die Lehrbarkeit der polykletischen Proportionen, Formgebung und Technik eine zahlreiche Schule um den Meister versammelt, lauter Peloponnesier, die in mehreren Generationen bis über die Mitte des 4. Jahrhunderts ihre Kunst ausübten. Ihrer neun schufen gemeinsam eine große Erzgruppe von mindestens 37 Figuren (Lysandros und sein Stab, von Göttern und Feldherren umgeben), welche die Spartaner zum Gedächtnis des entscheidenden Sieges von Aigospotamoi (405) nach Delphi widmeten (vgl. Abb. 394f.). Aber nur wenige jener Künstler (Apelleas, Antiphanes, Kleon) erwarben Ruhm; als bedeutend ragt aus der Schule nur der jüngere Polyklet hervor, ein Schüler des Naukydes, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts teils als Erbauer der Thymele und des Theaters im epidaurischen Asklepiosheiligtum einen Ehrenplatz unter den Architekten dieser Zeit verdient (S. 316), teils durch einige Götterbilder, zum Teil von Marmor, sich auszeichnete; seine bewaffnete Aphrodite von Amyklai, die den Sieg von Aigospotamoi verherrlichte, hat man in einer schönen epidaurischen Statue wiedererkennen wollen, welche die anmutig bewegte und fein bekleidete Göttin mit Schwert und Lanze darstelle (Abb. 590). Diese nicht unbestreit bare Rückführung und Deutung würde den Künstler unter fremdem Einflusse zeigen, wie solcher sich vielleicht auch an den Skulpturen des Heräons zeigt (S. 299. 307). Daß die jüngeren Mitglieder der Schule, ebenso wie der Meister selbst in seinen späteren Jahren, attischem Einfluß nicht unzugänglich geblieben sind, scheint der schöne stehende Diskoswerfer im Vatikan zu beweisen (Abb. 591), den man fälschlich mit Alkamenes in Beziehung brachte. Eine kürzlich bekannt gewordene Wiederholung hat den richtigen Kopf (der des vatikanischen Exemplars gehört nicht zu) kennen gelehrt und damit den Entstehungsort; vielleicht ist uns hier der besonders gerühmte Diskobol des Naukydes erhalten; es müßte dies dann wohl ein

590. »Bewaffnete Aphrodite«. Aus Epidauros. Athen

gleichnamiger jüngerer Künstler sein (vgl. S. 299). Auch die schöne in Ephesos gefundene Statue eines Schabers (Abb. 592) würde attischen Einfluß in Sikyon beweisen, falls sie mit Recht dem Enkel Polyklets Daidalos, einem Sohne des Patrokles, zugeschrieben wird. Das gleiche gilt von der wohl etwas jüngeren Erzstatue eines Jünglings, die in mehrere Stücke zerbrochen südlich von Kythera aus dem Meere herausgefischt worden ist (Abb. 593). Sie scheint in der rechten Hand einen Ball zu erheben.

Fremder Einfluß macht sich auch sonst im Peloponnes bemerklich. So schuf der Parier Thrasymedes für den Asklepiostempel im Hieron (S. 316) einen goldelfenbeinernen Asklepios, in dem man phidiasischen Einfluß vermutet, während die für denselben Tempel bestimmten dekorativen Statuen, Amazonomachie und Iliupersis in den Giebeln, Niken und reitende Frauen (Aurai?) als Akroterien (Abb. 594) von mehreren Künstlern ausgeführt wurden, unter denen Timotheos hervorragt; sie lassen in diesen Fortsetzer der am Heräon und in Bassä (S. 306) vertretenen Richtung erkennen, verbinden bewegte Motive mit rauschendem Faltenwurf. Einen ganz ähnlichen Stil verrät unter anderen eine oft wiederholte Statue der Leda, die den Schwan schützend bei sich aufnimmt. Auch eine Artemis des Timotheos ist uns noch kenntlich (Abb. 617); sie zeigt denselben lebhaften Sinn für Stellung und Gewandung. Von seiner Tätigkeit am Maussoleum ist später zu reden, ebenso wie von Skopas (Abb. 609ff.).

591. Diskoswerfer. Marmor. Vatikan

592. Erzstatue aus Ephesos. Wien

Sikyonische Malerei. Zu Anfang des 4. Jahrhunderts tat sich in Sikyon eine neue Malerschule, die sikyonische, auf, die in manchen Dingen dem dortigen Betriebe der Bildgießerei verwandt war. Eine Folge tüchtiger Schulhäupter, Eupompos, Pamphilos von Amphipolis, Melanthios, legte das Hauptgewicht auf das Lehrbare in der Kunst und begründete so eine Kunstschule mit zwölfjähriger Lehrzeit, die auch von Fremden wie Apelles aufgesucht ward und einen lange nachwirkenden Ruf methodischer, alle Reizmittel ver-

593. Erzstatue von Antikythera. Athen

594. Aura (Morgenwind) Akroterion vom Asklepiostempel bei Epidauros. Marmor. Athen

schmähender tüchtigen Malerei (»Chrestographie«) behauptete. Es erscheint bedeutsam, daß nur wenige einzelne Bilder von ihnen genannt werden, so von Eupompos ein Sieger mit der Palme (vgl. Abb. 595), an sikyonische Werke wie Abb. 593 erinnernd. Pamphilos, anscheinend das bedeutendste Schulhaupt, malte Familienbilder, Schlachten (bei Phleius 367), Odysseus auf dem Floß; Melanthios wirkte auch als theoretischer Schriftsteller. Eigentümlicher tritt aus der Zahl der Genossen Pamphilos' Schüler Pausias von Sikyon heraus, schon dadurch, daß er zu den Begründern einer neuen Technik, der enkaustischen Malerei, gehört, welche erweichte Wachsfarben auf Holztafeln, Elfenbein oder Marmor zu wirklichen Bildern verwendete und mischte, wobei Wärme in verschiedener Weise zur Herstellung gleichmäßiger Oberfläche Verwendung fand. Wachsfarben waren freilich schon längst in der Marmor- und Dekorationsmalerei üblich (Abb. 417), ja sogar beim wasserbeständigen Anstrich der Schiffe, aber die Farben waren bisher nur heiß mit dem Pinsel auf den Grund gestrichen und unvermischt nebeneinander gesetzt worden; durch die neue Behandlung ward die Technik erst für wirkliche Bilder brauchbar. Die enkaustische Malerei, wie wir sie namentlich aus den späten Mumienbildnissen (Taf. XVI) und einigen Marmorwerken kennen, gebot über eine reichere Farbenskala, als die alten vier Farben (S. 260, 312); das Blau spielte hier seine Rolle, dazu Grün, und Rot in verschiedenen Abstufungen. Sie erreichte so nicht nur eine glänzendere und farbenprächtigere Wirkung, sondern durch Vertreiben der Farben auch feinere Übergänge und vor allem größere Haltbarkeit; aber das mühsame Verfahren konnte eben um seiner Langwierigkeit willen die Temperamalerei durchaus nicht verdrängen. Die enkaustischen Bilder waren meistens klein; ein großes Stieropfer von Pausias, auf dem der Stier trotz seiner schwarzen Farbe in voller Verkürzung plastisch

wirkte (vgl. das Pferd auf Taf. XII), zeigte die Leistungsfähigkeit der neuen Technik. An einem anderen seiner Bilder, das die epidaurische Thymele (S. 317) schmückte, ward das durchsichtige Glas einer Trinkschale bewundert. Blumenstücke und das Bildnis des durch Goethes Gedicht verherrlichten Blumenmädchens Glykera bezeichnen eine andere Seite von Pausias' Kunst, die sich in späterer Zeit reicher entwickeln sollte. Eine Anzahl von Schülern bezeugt seine Lehrgabe.

595. Sieger mit Palme. Wandmalerei im Casino Rospigliosi, Rom. (Turnbull)

Attische Malerei. Neben der sikyonischen ging die attische Malerei her, so genannt, obschon ihre Hauptvertreter nicht Athener waren. Sie knüpfte an die in Athen selbst groß gewordene ionische Malerei an; hatte doch Timanthes von Kythnos mit Parrasios auf gleichem Felde gewetteifert (S. 313). Ihr eigentliches Haupt war Aristeides von Theben (in unserer Überlieferung mit seinem gleichnamigen Enkel zusammengeworfen), der mit seinem Zeitgenossen Pausias den Ruhm eines Erfinders der Enkaustik teilte. Im malerischen Reiz konnte er es mit Apelles nicht aufnehmen; er wirkte mehr durch den Ausdruck. Sein Hauptgebiet waren pathetische Stoffe, in denen er die psychologische Richtung eines Parrasios und Timanthes ins Pathologische steigerte; so in dem von Alexander dem Großen hochgeschätzten Bild einer eroberten Stadt, in der eine zum Tode verwundete Frau fürchtete, das zu ihrer Brust herankriechende Kind möchte mit der Milch Blut trinken. Ein Kranker, ein flehentlich Bittender werden genannt; für einen Dionysos (mit Ariadne?) wurden bei der Eroberung von Korinth durch Attalos II. 100 Talente (140000 Taler) geboten. Eine große Perserschlacht (wir wissen nicht, welche) mit hundert Figuren gab das Zeichen zu den in dieser Schule besonders beliebten Schlachtenbildern (Pamphilos s. oben). So ward von Aristeides' Schüler Euphranor vom Isthmos, einem überaus vielseitigen Künstler (S. 327), ein Reitertreffen zwischen Athenern und Thebanern bei Mantineia (362) in lebendiger, an Einzelmotiven reicher Schilderung des Zusammenpralls dargestellt; es gehörte zu drei Gemälden, die nach Art der »bunten Halle« (S. 260) die Halle des Zeus Eleutherios am athenischen Markte schmückten: eines der wenigen Beispiele eines öffentlichen derartigen Auftrages in dieser Zeit. Die anderen Gemälde stellten die zwölf Götter in mustergültiger Gestaltung und den kräftig gebildeten Theseus als Stifter der athenischen Demokratie dar. Im übrigen scheint Euphranor viel von Zeuxis und Parrasios gelernt zu haben. Sein Schulgenosse Nikomachos, des obengenannten Aristeides Sohn, zeichnete sich durch flotte Leichtigkeit der Mache aus, die sich bis zur Schnellmalerei steigerte und in vollendeter Technik, reicher Farbenwirkung und schwungvoller Komposition ihre Ergänzung fand. Die Darstellung einer Nike, die ein Viergespann emporleitet, scheint noch in späteren Nachbildungen nachzuklingen (Abb. 596); der Raub Persephones, Skylla, Satyrn, die ruhende Bacchantinnen beschleichen, werden daneben genannt. Nikomachos ward nicht bloß von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt; sein höchstes Lob war, wegen seiner Kraft, Anmut und vor allem wegen seiner natürlichen Leichtigkeit mit Homer verglichen zu werden. Die Schule setzte sich in ungeschwächter Bedeutung durch das ganze 4. Jahrhundert fort (s. u.).

Außer dem Schulverbande stand Kydias, ein Landsmann des Timanthes von der Insel

Kythnos. Sein Argonautengemälde ward später vom Redner Hortensius erworben. Sollte darauf das schönste der erhaltenen Argonautenbilder, die eingravierte Umrißzeichnung der sogenannten Ficoronischen Cista (Abb. 597, vgl. unten C, 2), deren Urbild in das 4. Jahrhundert weist, zurückgehen? Polydeukes' Sieg im Faustkampf über den Barbaren Amykos, der den Argonauten das Schöpfen aus der Quelle verboten hatte, dann die gelandete Argo mit ihrem ausruhenden oder geschäftigen Schiffsvolk, endlich das Satyrspiel an der Quelle, wo der feiste Silen es dem gegen einen gefüllten Schlauch boxenden Argonauten nachmachen will, geben eine ebenso fein komponierte wie meisterhaft gezeichnete Szenenfolge wieder. Gewisse Einzelheiten offenbaren bei dem Meister eine Ortskenntnis des Bosporos, wie sie bei einem Kythnier wohl erklärlich wäre.

Neben der großen Malerei hatte die Tonmalerei nach zwei Seiten einen schweren Stand. Den Verlust des italischen Absatzgebietes (S. 314) suchte man durch einen regen Verkehr mit dem Skythenlande am Nordufer des Schwarzen Meeres, mit dem seit länger politische und kommerzielle Freundschaft bestand (S. 262), mit der Kyrenaika und anderen Außenländern zu ersetzen, und den Wettbewerb mit der großen Malerei unternahm man durch Heranziehen von reicheren Farben, von Relief für die Hauptfiguren, von Vergoldung.

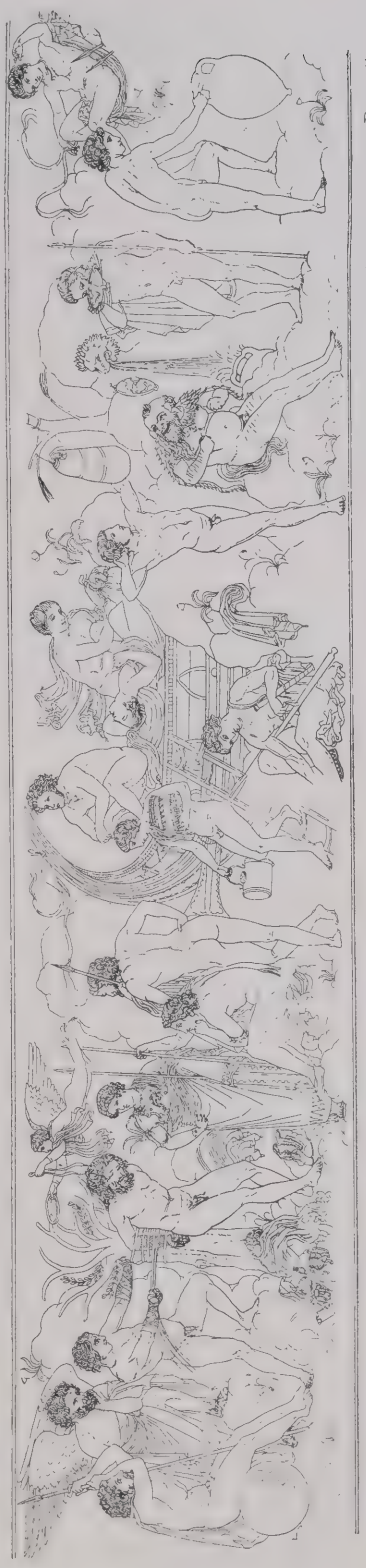
596. Nike mit Viergespann. Blacas'sche Gemme. Brit. Museum

So treten z. B. in einem schönen Bilde, Peleus überrascht Thetis im Bade, Weiß und Blau, Kirschrot und Gold zur Erhöhung der Wirkung hinzu. Die in der Krim in großer Zahl gefundenen Vasen verwenden meistens ähnliche Mittel; Gold und in verschiedensten Farben bemaltes Relief schmückt einen Krug, den ausnahmsweise der im Skythenlande arbeitende Verfertiger »Xenophantos von Athen« signiert hat (Abb. 598). Die Zeichnung weist meistens malerischen Sinn und eine flotte Leichtigkeit auf, die auch wohl in Flüchtigkeit ausartet; Zierlichkeit und Reichtum der Wirkung werden erstrebt. Daneben gehen archaistische Absonderlichkeiten her, wie die immer geschmackloseren Versuche, das alte Bild der Stadtgöttin auf den panathenäischen Vasen reicher herauszustaffieren (Abb. 416, c). Alle diese Bemühungen, der Tonmalerei aufzuhelfen, konnten sie doch vor einem langsamen Niedergange nicht retten; es scheint, daß die Vasenmalerei in Attika mit unserer Periode ihrem Ende zuneigte, während sie in Unteritalien noch ein längeres Leben führte (Abb. 658ff.).

Attische Architektur und Plastik. Auf dem Gebiete der Baukunst und der Bildhauerei zeigt es sich am deutlichsten, wie völlig sich in Athen seit dem unglücklichen Ausgange des großen Krieges die Verhältnisse geändert hatten. In der öffentlichen Architektur herrschte fast ausschließlich der Nutzbau: Mauerbauten, Schiffshäuser, Philons Arsenal (Skeuotheke) im Piräus, dazu das von Lykurg vollendete steinerne Theater (Abb. 500, 42). Dafür begannen die früher unscheinbaren Privathäuser größere Pracht zu entfalten. Schon Sokrates hatte die Wandmalereien und Teppiche in den Wohnungen gerügt; die Häuser Konons, Phokions, Chabrias' traten schon äußerlich anspruchsvoller auf, und wenn sie auch keinen Vergleich mit den Palastbauten eines Dionysios in Syrakus aushalten konnten, so überstrahlten doch die Häuser der Reichen zu Demosthenes' Zeit die Bauten des Staates. Von der zierlichen Pracht der von Privaten sogar bald nach dem Unglück von Chaironeia gestifteten Denkmäler zeugt das Denkmal des Lysikrates (Abb. 599), das einen lyrischen Sieg vom Jahre 334 durch Aufstellung des gewonnenen Dreifußes auf hoher Basis verewigen sollte. Hier zieht der korinthische Stil seine feinsten Saiten auf, sowohl in der schlanken Komposition

des ganzen Bauwerkes, wie in den eleganten Kapitellen (Abb. 320) und dem reizvollen Untersatz des Dreifußes. In dem ringsum laufenden Friese (Abb. 600) werden tyrrenische Seeräuber, die Dionysos fangen wollten, auf sein Geheiß gezüchtigt. Während in der Mitte des Frieses der jugendliche Gott, behaglich gelagert, mit dem Panther tändelt, vollziehen Satyrn mit Baumästen und Fackeln die Strafe an den Räubern, von denen einzelne bereits die Verwandlung in Delphine zeigen. Der Fries ist mit einem sehr merklichen Anfluge von Humor komponiert; er gibt offenbar den mythischen Inhalt des preisgekrönten Liedes wieder.

Auch die Plastik steht nicht mehr, wie in der Periode Kimons und Perikles', hauptsächlich im öffentlichen Dienste; die Kunstliebe reicher Privatleute tritt bei der Bestellung der Werke stärker in den Vordergrund und übt auf die Wahl der Gegenstände wie auf die formelle Behandlung mannigfachen Einfluß aus. Das zeigt sich deutlich an den Grabmälern. Der nach früherer vereinzelter Benutzung zu Anfang des 4. Jahrhunderts planmäßig angelegte Friedhof vor dem Dipylon, mit seinen geschlossenen Familiengrabstätten, zeigt in seinen früheren Denkmälern, wie dem der Hegeso (Abb. 568) und dem des Ritters Dexileos von 394 (der, obschon im Kampfe gefallen, hier dennoch als Sieger erscheint, Abb. 601), noch die innerlich und äußerlich einfachen Darstellungsmittel der älteren Kunst. Bald steigern sich aber die Ansprüche, die umrahmten Grabplatten verwandeln sich in förmliche Kapellen (Heroa), und statt des stillen Reliefbildes treten die fast statuarisch Dargestellten anspruchsvoll dem Beschauer entgegen (Demetria und Pamphile). Und doch üben auch die Denkmäler dieser Zeit ihren sicheren Zauber aus. Die Familienszenen (S. 304) werden reicher durchgeführt, die Zeichen der Trauer mehren sich, namentlich bei den Nebenfiguren, und weisen vernehmlicher auf den ernsten Hintergrund der Darstellung hin. Die attische Kunst ist unerschöpflich in der Schilderung von Szenen, welche bald die wehmütige Trennung von den Geliebten und den Gütern des Lebens leise andeuten, bald das Glück und den Frieden des Familiendaseins vor Augen stellen, um auf diese Weise die Vergangenheit fortzusetzen und für die Überlebenden bleibend zu machen.

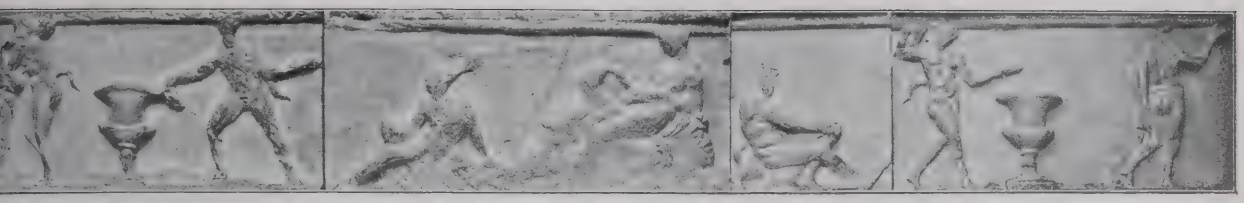


597. Die Hauptszenen der Ficoronischen Cista. Rom

600. Teile vom Fries des

Individuelle (realistische) und typische (ideale) Gestaltungen scheiden sich jetzt schärfer in der Kunst als früher; der naturalistische »Menschenbildner« Demetrios von Alopeke strebte in seinen ehernen Bildnisstatuen, unbekümmert um Schönheit, mit starken Mitteln nach möglichster Ähnlichkeit, so wie die Menschen leibten und lebten. Sein kahlköpfiger Feldherr Pellichos, mit Schmerbauch und wehendem Barte, oder die alte Lysimache, die 64 Jahre lang das Priesteramt der Burggöttin versehen und vier Geschlechter von Nachkommen erblickt hatte, waren dankbare Vorwürfe für seine Kunst. Manche Bildnisse dieser Art (Abb. 602) können uns vielleicht eine Vorstellung von der Art des Demetrios geben. Der Realismus im Porträt war übrigens zum Teil in einer Wandelung politischer Sitte begründet. Der seit Beginn des 4. Jahrhunderts aufgekommene Brauch, Lebenden Statuen zu errichten, zwang zu einer realistischeren Darstellungsweise, als deren Hauptvertreter neben Demetrios Silanion angenommen wird, allerdings unter der nicht zweifellosen Voraussetzung, daß er (gegen die antike Überlieferung) in die erste, anstatt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gesetzt werden darf. Im Auftrage eines begeisterten Anhängers der Akademie, eines Persers namens Mithradates, schuf er für diese ein Bildnis des Platon. Wenn das uns in mehreren Exemplaren sicher erhaltene (Abb. 603), wohl nach dem Leben gearbeitete (vor 367) auf ihn zurückzuführen ist, müßte die antike Überlieferung aufgegeben werden. Denn trotz der treuen, nach keiner Idealisierung strebenden Lebenswahrheit dieses Werkes muß man Bedenken tragen, es in die zweite Hälfte des Jahrhunderts zu datieren, zumal wenn man das in Beobachtung und Charakteristik so viel fortgeschrittenere Bildnis des Antisthenes (Abb. 604), des älteren Schulgenossen und Gegners Platons, vergleicht, das doch auch nach dem Leben (vor 366/65) gearbeitet sein wird. Der durch den Platon vertretenen Beobachtung auch der Zufälligkeiten der körperlichen Erscheinung, die aber in eine ruhige plastische Form gebracht sind, mögen noch manche andere Bildnisse namentlich aus literarischem Kreise angehören (Sappho, Korinna, Thukydides). In der Statue des aus Platons »Gastmahl« bekannten immer auf-

598. Dareios auf der Jagd. Von einem Kruge des Xenophantos mit Reliefiguren. Aus Kertsch. Petersburg

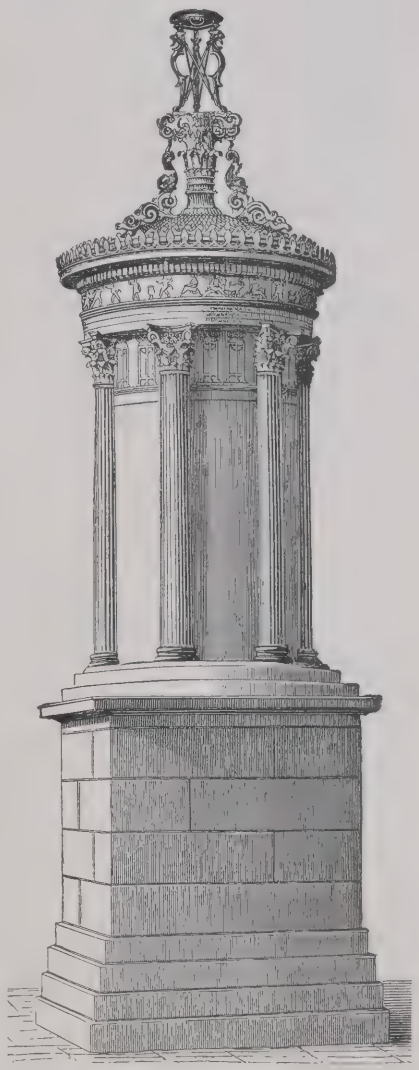


Lysikratesdenkmals zu Athen

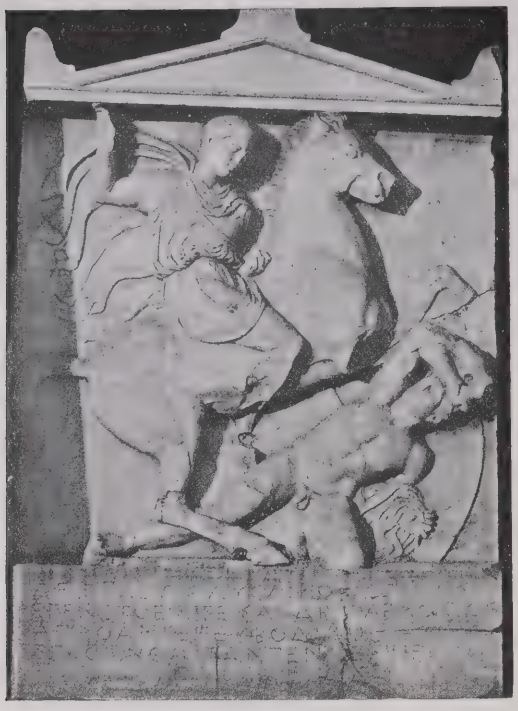
geregten Apollodoros hatte Silanion den Typus der Leidenschaftlichkeit geschildert; dazu würde der Antisthenes passen. Auch Silanions Erzstatue der Iokaste, deren Totenblässe durch einen Silberzusatz in den Wangen bezeichnet war, zeugt von realistischem Sinn. Dagegen würden die Heroenstatuen des Meisters eine ganz andere idealere Behandlungsweise verraten, wenigstens wenn sein Theseus mit Recht in einer schönen Statue (Abb. 605) wieder erkannt worden wäre. Dies steht freilich durchaus nicht fest; in der Leichtigkeit des Standes deutet die Statue schon auf Lysipp voraus.

Die idealeren Überlieferungen der an Phidias anknüpfenden Kunst wirken fort in dem älteren Kephisodotos, wahrscheinlich dem Vater des berühmten Praxiteles. Münzbilder beweisen, daß eine Münchener Statue seine Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem kleinen Reichtumsgotte (Plutos) auf dem Arme darstellt; die Gruppe verkörpert Hoffnungen, wie sie sich etwa an den Frieden mit Sparta (374) und den panhellenischen Kongreß in Sparta (371) knüpften. Eirene hält in der Rechten das Zepter, Plutos legt die Linke an ein Füllhorn (Abb. 606). Stand und Gewandung halten so sehr die alte Weise fest, daß man versucht hat, das Werk in die Zeit der unmittelbaren phidiasischen Nachwirkung hinaufzurücken; aber die feinere seelische Durchbildung, die weichere Empfindung im Antlitz der Göttin und in ihrem Verhältnis zum Pflegling finden erst in den Grabreliefs dieser Zeit ihresgleichen und sichern der schönen Statue ihren Platz.

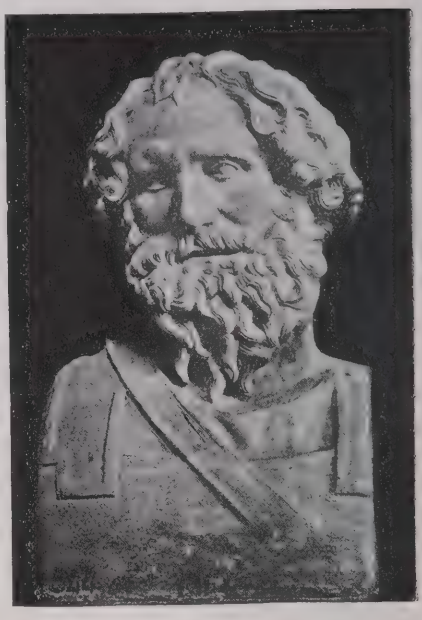
In dieselbe Zeit gehört auch der jüngere Kalamis, vielleicht ein Enkel des älteren (S. 250). Sein Schüler Praxias von Athen erhielt den ehrenvollen Auftrag, den Apollotempel in Delphi, der in einem Erdbeben 373 zu Grunde gegangen war und nun während der folgenden Jahrzehnte durch Spintharos von Korinth nach dem alten Plan neu gebaut wurde, mit Giebelgruppen zu schmücken. Er arbeitete für den Ostgiebel Apollon mit Leto und Artemis inmitten des Musenchors, starb aber darüber hin, so daß Androsthenes, ein Schüler des Eukadmos, das Werk vollenden und



599. Lysikratesdenkmal zu Athen, Ergänzung Lützows
(Der bekrönende Dreifuß müßte einfacher sein, die Stufen sind willkürlich auf die Seiten ausgedehnt)

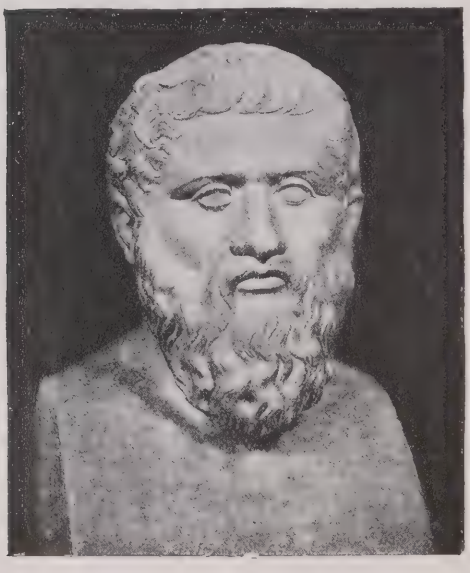


601. Grabmal des Dexileos. Marmor. Athen

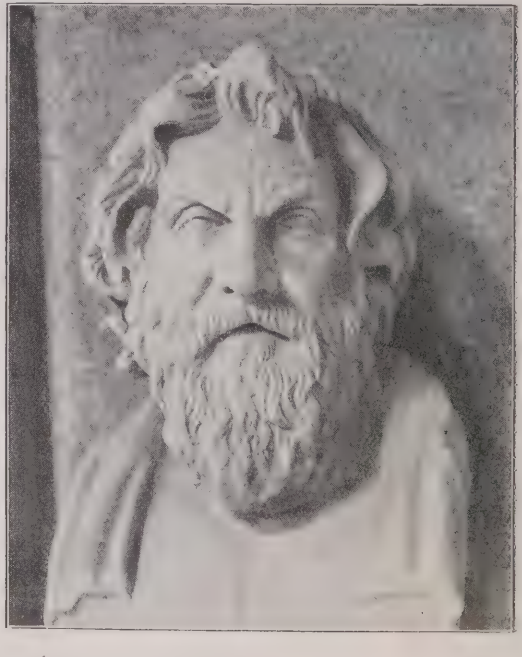


602. Archidamos III. von Sparta (gefallen 338) Neapel

für den Westgiebel Dionysos mit der Schar seiner schwärmenden Genossinnen bilden mußte; es sind für lange Zeit die letzten Giebelgruppen, von denen wir hören (vgl. S. 337). Dem jüngeren Kalamis, der uns nur durch diese eine Erwähnung bekannt ist, hat man nun eine Anzahl der Werke zuteilen wollen, die unter dem Namen des älteren überliefert sind.



603. Platon (»Zenon«). Vatikan



604. Antisthenes (gestorben nach 366). Vatikan

606. Eirene mit dem Plutoskinde. (Ergänzt)
Nach Kephisodot d. Ä. München

605. Theseus. Marmor.
Ince Blundell Hall

607. Kopf des Triptolemos (sog. Eubuleus)
aus Eleusis. Marmor. Athen

Bewiesen ist es bisher in keinem Falle. Daß der Künstler dagegen mit dem rühmend erwähnten Toreuten gleichen Namens identisch sei, ist wahrscheinlich.

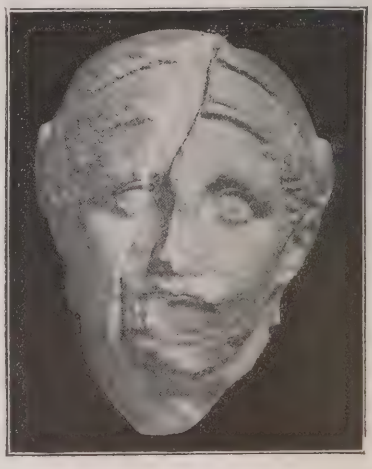
Leider ist es noch nicht gelungen, von einem höchst bedeutenden und vielseitigen Künstler dieser Zeit ein sicheres Bild zu gewinnen, von Euphranor, dem Isthmier, der, obschon nicht Athener, in dieser lahmen Zeit in Athen mit öffentlichen Arbeiten betraut ward. Mit Gemälden schmückte er, wie wir sahen (S. 321), die Halle des Zeus Eleutherios am Markt; als Bildgießer war er nicht minder hochgeschätzt, und auch einige dieser Hauptwerke, wie der Apollon Patroos, befanden sich in Athen. Ein hervorragender Darsteller von Göttern und Heroen, arbeitete er zugleich auch Bildnisse (Philipp, Alexander). Neuerdings hat man vorgeschlagen, seinen Alexander

608. »Adonis« von Capua.
Marmor. Neapel

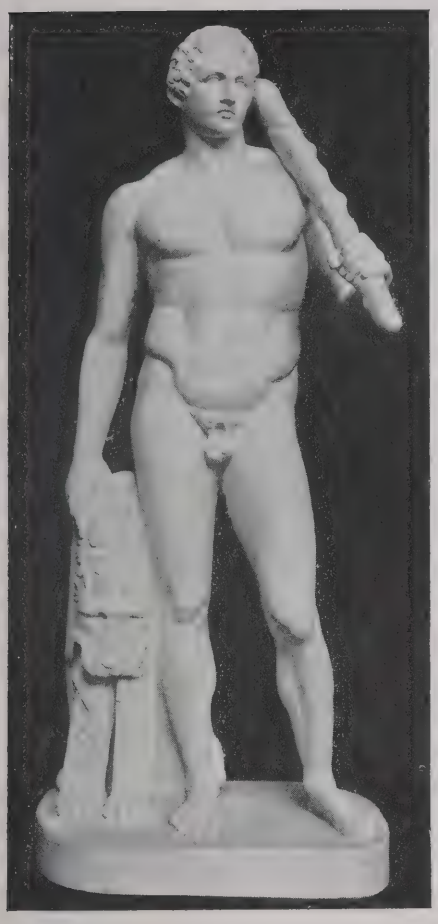
in der Münchener Statue (Rondanini), seinen »Bonus Eventus« in dem eleusinischen Triptolemos (»Eubuleus«, Abb. 607), seinen Paris in einer sitzenden vatikanischen Statue wiederzuerkennen, Werken, die zum Teil eine malerische Auffassung bekunden und durch reichen Lockenschmuck sich auszeichnen. Die Reihe dürfte sich vielleicht noch durch die schöne Adonis genannte Statue in Neapel (Abb. 608) erweitern lassen. Der Alexander würde auch mit der Nachricht übereinstimmen, daß Euphranor, im Bestreben, die schweren polykletischen Proportionen zu erleichtern, die Körper etwas schmächtiger gebildet, daneben aber Köpfe und Gliedmaßen etwas zu groß gelassen habe: ein auf halbem Wege stehen gebliebener Versuch in der demnächst von Lysippos mit größerem Erfolg eingeschlagenen Richtung. Immer hat Euphranor bei den antiken Kunsthistorikern seine Stelle in der Reihe der großen Künstler erhalten; man rühmte, wie er allen Aufgaben und Kunstgattungen gleich gerecht geworden sei.

Skopas. Noch stärker als Euphranor scheint Skopas auf die Vereinigung peloponnesischer und ionisch-attischer Kunstweise hingewirkt zu haben. Er stammte von der ionischen Marmorinsel Paros und war vielleicht der Sohn eines Aristandros, der nach dem Niedergang Athens seine Kunst in den Dienst Spartas gestellt und als Weihgeschenk für Aigospotamoi einen Dreifuß für das spartanische Amyklaion (S. 184) gearbeitet hatte. Skopas erhielt, wir wissen nicht genau wann, den Auftrag, den 395 abgebrannten Tempel der Athena Alea in Tegea neu zu bauen und mit Skulpturen zu schmücken. Erwies nun auch dieser Tempelbau, dessen Beginn wohl erst ein paar Jahrzehnte nach dem Brande fällt, Skopas als sehr selbständigen Architekten (S. 316), so lag doch seine eigentliche Bedeutung

609. Jünglingskopf aus Tegea.
Marmor. Athen



610. Kriegerkopf aus Tegea.
Marmor. Athen

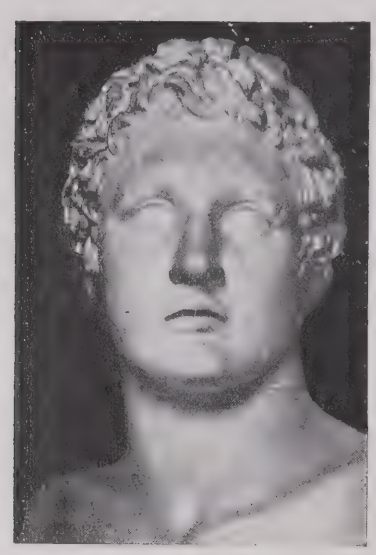


611. Herakles.
Marmor. London, Lansdownehouse

auf dem Gebiete der Plastik. Da er wohl im Peloponnes aufgewachsen war, zeigen sich bei ihm deutliche Einwirkungen polykletischer Schulung; aber schon, daß er nur ausnahmsweise in Erz, als Parier sonst immer in Marmor arbeitete, löst ihn aus dem Zusammenhange der Schule. Vollends bekunden die spärlichen Überbleibsel seiner Giebelgruppen vom Tempel in Tegea einen eigentümlichen Geist. Ihre Gegenstände kennen wir durch Pausanias' Beschreibung: im Osten die ganz symmetrisch komponierte, durch eingestreute Einzelgruppen belebte kalydonische Eberjagd, in der die Tegeatin Atalante sich hervortat, im Westen der Kampf des Tegeaten Telephos mit Achill am Kaïkos; dazu traten noch Reliefs in den Metopen. Eine Anzahl von Fragmenten hat sich nach und nach gefunden; zwei jugendliche Köpfe (Abb. 609 f.), schmerzvoll aufblickend, mit stark vorgewölbter Stirn, tiefliegenden Augen, kräftigem Kinne, die zuerst bekannt wurden, genügten wenigstens, um Skopas' Stil genauer kennen zu lernen und in einer Reihe anderer Werke wiederzufinden. Neben kräftiger, fast etwas derber Formgebung berührt uns neu in den Köpfen, die bisher hinter den Körpern zurückzubleiben pflegten, der Ausdruck energischen,

612. Heraklesherme. Marmor.
Kapitolinisches Museum

613. Meleagros. Marmor. Berlin



614. Meleagerkopf. Marmor. Aus Castle Howard, jetzt Brit. Museum

615. Meleagerkopf. Marmor. Villa Medici

atmendenLebens und die Neigung zu pathetischem Ausdruck. Hierin trifft Skopas mit der gleichzeitigen Malerei des Aristeides von Theben (S. 321) zusammen. Im Peloponnes befand sich von ihm eine große Anzahl von Götterbildern, denen der Meister fast ausschließlich seine Kunst widmete, z. B. in Elis die auf springendem Bock reitende Aphrodite Pandemos, sein einziges Erzwerk, im arkadischen Gortys ein jugendlicher Asklepios, in Sikyon ein Herakles, zu dem man die schöne Statue Lansdowne (Abb. 611) und die zahlreichen Wiederholungen ihres Kopfes in Hermenform vergleichen kann. Die Häufigkeit dieser letzteren ebenso wie ihre wechselnde Ausstattung und Neigung bald nach rechts, bald nach links, erklärt, sich aus ihrer Beliebtheit als Schmuck der Gymnasien; die skopasischen Züge bleiben trotz all dieses Wechsels erkennbar (Abb. 612).

Diese seine Kunstweise übertrug Skopas, welcher an der künstlerischen Ausschmückung der Neugründungen des Epameinondas (seit 370, S. 317) nicht beteiligt war, nach Attika, wo er sie verfeinert, vergeistigt zu haben scheint. Eine berühmte Meleagrosstatue zeigt seinen fertigen Stil (Abb. 613 ff.), der sich auf attischen Grabreliefs wiederfindet. Allerdings wird der pathetische Blick ins Weite auch zur Manier. Als Gipfel von Skopas' pathetischer, den Marmor beseelender Kunst wird eine rasende Bacchantin mit zerrissenem Zicklein gerühmt; eine Nachbildung der enthusiastisch bewegten Gestalt, wenn auch in etwas späterer Stilisierung,

616. Rasende Mänade, nach Skopas. Marmorstatuette. Dresden

ist in einem kleinen Dresdner Torso wiedererkannt worden (Abb. 616). Für das athenische Heiligtum der Eumeniden arbeitete Skopas zwei Statuen, die mit einer dritten andern Ursprungs zusammen aufgestellt waren. Ein vielbewundertes Tempelbild schuf er in dem Apollon von Rhamnus, der später mit einer Leto des jüngeren Kephisodot (Abb. 695) und einer Artemis des Timotheos (Abb. 594) in den palatinischen Tempel des Augustus übertragen ward. Diese palatinische Gruppe stellt eine Basis in Sorrent dar (Abb. 617), die es gestattet, statuarische Wiederholungen zu erkennen. Davon können einige ungenaue Kopien (Vatikan, Sala a croce Greca; Athen, gefunden 1907 beim sog. Theseion) offenbar keine treue Vorstellung vermitteln; hierfür ist wichtiger die in Florenz befindliche, falsch ergänzte untere Hälfte einer besseren Wiederholung (Abb. 618). Ein Vergleich zeigt, wie fest in den Tempelbildern die alte Überlieferung wirkte, obwohl die Formgebung im einzelnen sich von ihr freimachte. Ein eindrucksvolles und bezeichnendes Beispiel dafür ist der sog. Apollo Barberini (Abb. 619), früher fälschlich für eine Muse angesehen. Der Gott mit Leier und Schale ausgestattet, also die Spende darbringend, die dem Kitharöden vor Beginn seines Spieles zukam, ist ganz im Geiste der älteren Zeit entworfen, aber in der Bildung des Kopfes, der Gewandung zeigt sich bei genauerem Zusehen die

Artemis Apollon Sibylle Leto

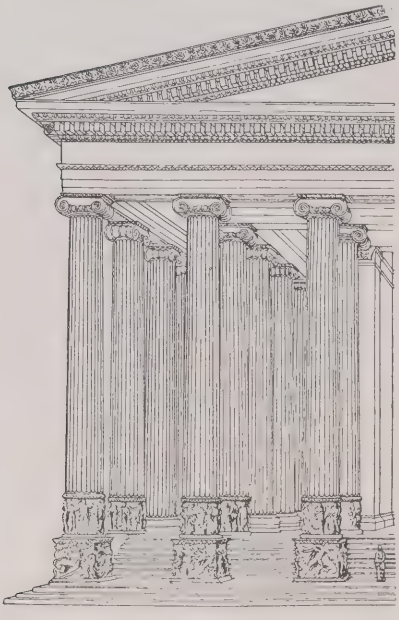
617. Von einer Marmorbasis in Sorrent

618. Von einem Apollon Kitharodos (als Ceres ergänzt). Marmor. Florenz

619. Apollon Kitharodos (»Barberinische Muse«). Marmor. München

jüngere Art. Auch an den sehr ähnlichen, uns von Münzen bekannten Apoll des Bryaxis darf man erinnern, der in Daphne bei Antiochia stand. Durch eine nackte Aphrodite trat Skopas mit Praxiteles in Wettbewerb, dem der größere Erfolg blühte. Eine so fein unterscheidende Zusammenstellung, wie Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Sehnsucht, Verlangen), mag geradezu an die damals beliebten philosophischen Distinktionen erinnern. Andrerseits deutet die Zutat zweier großer Kandelaber neben einer thronenden Hestia auf den Geschmack der Folgezeit für dergleichen Prachtgerät voraus und hat in der Architektur des Skopas (Tegea, S. 317) schon eine gewisse Parallele. Endlich verwendete eine außerordentlich figurenreiche Gruppe, ein Werk reichster Phantasie (das wahrscheinlich die Überführung Achills nach der Insel der Seligen darstellte), den ganzen Kreis pathetisch erregter, schwärmender Seewesen und machte jene Mischgestalten wie Hippokampen und Seestiere (vgl. unten C, 3) in dem Kreis der großen Kunst populär. Von Skopas bewegterer, ausdrucksvollerer Art ist sogar etwas in die Münzen der Zeit übergegangen, die jetzt (zuerst wohl in Syrakus) gelegentlich die dem Münzbilde gesteckten Grenzen überschreiten und das Profilbild in eine Vorderansicht verwandeln (Abb. 620). Kein Wunder, wenn einem so eigenartigen Meister athenische Schüler sich anschlossen, wie der hochbegabte Leochares, der schon um 367 als vielversprechender junger Künstler galt. Dieser, ebenso wie der schon in Epidauros bewährte Timotheos (S. 303) und der junge Bryaxis, vermutlich ein Karer von Geburt, aus dessen Frühzeit ein unbedeutendes kleines Siegesdenkmal in Athen zum Vorschein gekommen ist, begleiteten Skopas auch nach Kleinasien, wo ihrer eine bedeutende Aufgabe harrte.

620. Kopf Apollons und Fackel. Münze von Amphipolis, vor 358



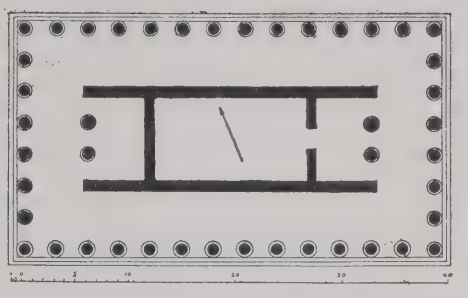
621. Artemision in Ephesos. Nach Murrays Herstellung

622. Säule vom Artemistempel zu Ephesos

Kleinasiatische Bauten. Ein großartiger Bau, das Artemision in Ephesos, bot Gelegenheit zu prachtvoller Anwendung der ionischen Bauweise; Cheirokrates war die Aufgabe zugefallen, es nach dem herostratischen Brande von 356 prächtiger wieder aufzuführen. Der Tempel, ein Dipteros von 8 Säulen Front, stand nach der glaublichsten Herstellung auf einem Podium, das sich über mehreren Stufen erhob, innerhalb der Vorhalle aber in ganzer Breite noch mit weiteren Stufen zur Fußbodenhöhe anstieg; er war gleich breit und nur wenig kürzer als das zehnsäulige Didymaion

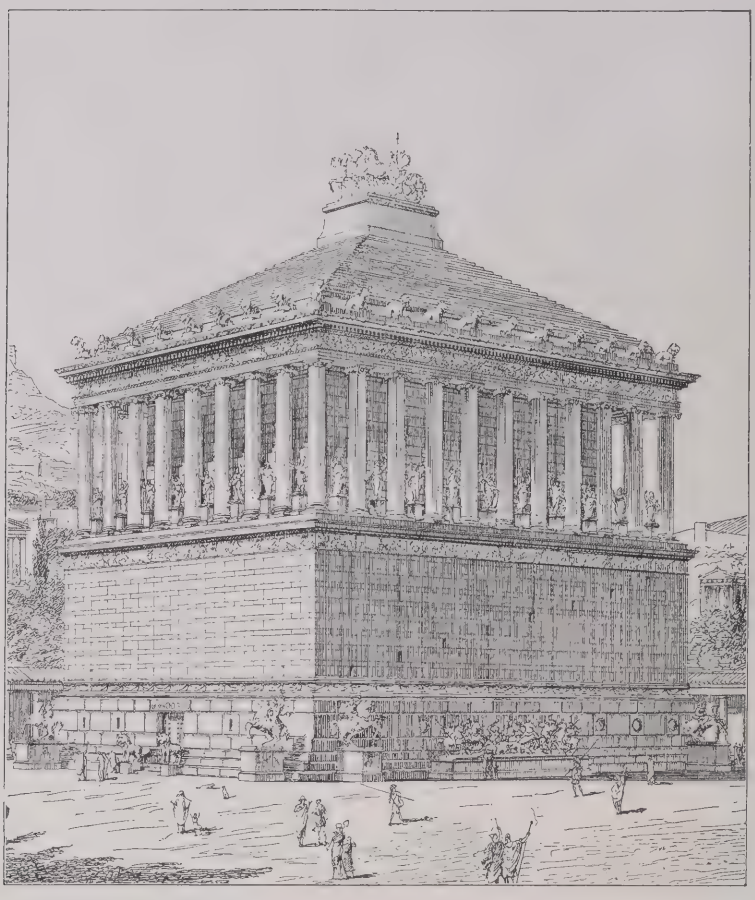
623. Relief von einer Säule des Artemision zu Ephesos. Marmor. Brit. Museum

624. Apollon Smintheus. Münze von Alexandreia Troas



625. Ionischer Pseudodipteros in Messa auf Lesbos. (Koldewey)

(Abb. 664). Über die innere Einrichtung steht nicht viel mehr fest, als daß die Cella 60 Fuß, $21\frac{1}{3}$ m, breit war. Eine Decke von Zederbalken, Türen von Zypressenholz werden gerühmt. An 36 Säulen, deren Verteilung verschieden versucht wird (Abb. 621), ward das alte Motiv des Reliefschmuckes (Abb. 345) wieder aufgenommen (Abb. 622f.); an einer von ihnen rührte das Relief von Skopas her (vgl. unten S. 337). Leider sind die Reste sehr zerstört, nur von einer Säule ist ein größerer Teil erhalten (Abb. 623). Die Darstellung — ein geflügelter zarter Jüngling mit Schwert, in dem eine geistreiche Deutung Thanatos sehen will, zwei Frauengestalten und zwischen ihnen Hermes — ist noch unerklärt: die erwähnte Deutung erkennt darin die Rückführung der Alkestis aus der Unterwelt. Ein von Praxiteles mit reichem Bildwerk versehener Prachtaltar vor dem ephesischen Tempel stellt eine folgenreiche Neuerung dar, deren Glanzstück der Zeusaltar von Pergamon werden sollte (Abb. 817). Große lange Altäre waren freilich längst im Westen üblich (vgl. Abb. 335f. 469), aber sie entbehrten bildnerischen Schmuckes, während schon früh genannte bildlich verzierte Altäre von geringerer Größe gewesen zu sein scheinen. Vielleicht noch mehr als die Großartigkeit der Anlage verschaffte all dieser reiche Schmuck dem Tempel einen Platz unter den Weltwundern. Der von Pytheos erbaute, 334 von Alexander dem Großen geweihte Tempel der Athena Polias in Priene (Abb. 662) kehrte zu schlichterer Form zurück. Er gilt als mustergültig (Abb. 306. 315); zum Fehlen des Frieses vgl. S. 153. Skopas schuf für das Smintheion in der Troas das Tempelbild des Apollon; es zeigte den Gott, wie er sich aufmerksam über einen Stein vorbeugt, um der Feldmaus (Sminthos) aufzulauern (Abb. 624), einer der Fälle, in denen der Künstler ein durch Kult oder Legende gebotenes äußerliches Motiv im Kunstwerk lebendig verwertete. Die erhaltenen Ruinen dieses Tempels bezeugen einen achtsäuligen Pseudodipteros, nur an der Vorderseite durch eine breite Freitreppe zugänglich, sie gehören aber einem frührömischen Neubau an, so daß sich über die Form des Tempels zu Skopas' Zeit nichts bestimmen läßt;



626. Das Maussoleum zu Halikarnassos. (Fr. Adler)

ob schon damals in Kleinasien die seltene Form des Pseudodipteros aufkam, bleibt darum ungewiß (vgl. Abb 393). Der ziemlich einfache Pseudodipteros von Messa auf Lesbos (Abb. 625) wird dem 4. Jahrhundert zugeschrieben, jedoch steht dieser Ansatz nicht fest. Er würde das älteste Beispiel dieser Tempelform auf kleinasiatischem Boden abgeben; seine Säulenbasen zeigen in der Tat noch die ionische, nicht die später beliebte attische Form.

Eine reiche Ausbildung fand im südlichen Kleinasien der Gräberbau, in starkem Gegensatze gegen die immer noch maßvollen, einfacheren Grabformen Attikas. In Lykien bewahrten die Gräber des Merehi und Pajava (S. 82) eine althergebrachte zweistöckige Form mit schwerem Dach (Abb. 188. 191 rechts. 577). Die Grabkammer und das gewölbte Dach nebst seinem oberen Kamm waren reliefgeschmückt. Das Nereidenmonument von Xanthos (Abb. 566) zeigte bereits einen regelrechten griechischen Grabtempel auf hohem Unterbau. Das Grabdenkmal bei Knidos, aus Anlaß von Konons Seesieg 394 an der Meeresküste errichtet, gab die in Karien übliche Form wieder: auf massivem Sockel, der die bienenkorbförmige Grabkammer umschloß, stand ein geschlossenes Gebäude, von dorischen Halbsäulen umgeben, darüber eine Stufenpyramide, auf der ein gewaltiger ruhender Löwe von pentelischem Marmor, ein Werk attischen Meißels (jetzt im Britischen Museum), Wache hielt. Denselben karischen Typus, nur reicher ausgestaltet, zeigt das Maussoleum in Halikarnass.

628 Torso eines Reiters vom Maussoleum (Westseite)
Brit. Museum

627. »Maussolos«.
Von der Nordseite des Maussoleums. Marmor.
Brit. Museum

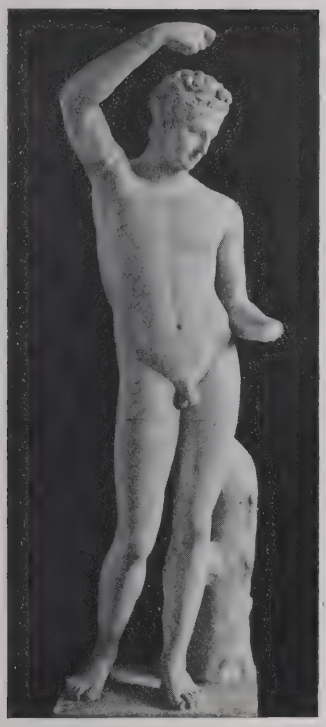
Das Maussoleum. Der persische Satrap von Karien, König Maussolos, hatte die Residenz seines Landes von dem binnenländischen Mylasa nach Halikarnassos verlegt, wo angeblich Königin Artemisia ihrem Bruder und Gatten nach dessen Tode (353 v. Chr.) ein Prachtdenkmal errichtete (Abb. 626); sicherlich hatte schon der König selbst nach Pharaonenweise den Bau begonnen und weit gefördert, so daß er fast fertig war, als Artemisia (351) kurz nach ihrem Gemahl starb. Wie es heißt, führten die Künstler das Werk ihrem eigenen Ruhme zuliebe dann allein zu Ende. Ein mächtiger, ungefähr quadratischer Unterbau von fast $66 \times 77^1/_2$ m umschloß das Grab; eine Cella darüber war von 36 hohen Säulen umgeben statt eines Daches erhob sich über dem Säulenbau auch hier eine gewaltige Stufenpyramide, von einer Quadriga bekrönt. Der 46 m hohe Bau, der mit den Pyramiden wetteifern sollte, war eine Schöpfung des oben (S. 333) genannten, auch als Theoretiker gerühmten Pytheos (oder Pythis) und des Satyros. Die mehrstöckige Anlage, zu solcher Höhe emporgeführt, und namentlich die wuchtige, scheinbar nur von den leichten Säulen getragene Pyramide war schon allein geeignet, dem Maussoleum als »in freier Luft schwebendem« Bau seinen Weltruhm zu verschaffen. Leider sind die erhaltenen Reste spärlich und reichten selbst mit Benutzung der literarischen Überlieferung bisher nicht zu einer allgemein befriedigenden Ergänzung. Auch der Abb. 626 wiedergegebenen von Fr. Adler, die sehr großen Beifall fand, sind andere gefolgt, vor allem jüngstens eine von E. Krencker; sie hebt das ganze Grabmal auf einen hohen Stufenunterbau, macht es schmaler und schlanker und gibt der Stufenpyramide einen konkaven statt eines gradlinigen Umrisses. Daß diese stark bewegte Form in so früher Zeit wirklich schon vorgekommen ist, scheint schwer glaublich.

Der Auftrag, dieses Werk mit Skulpturen zu schmücken, wurde vier Künstlern zu Teil,

629. Oberteil eines Wagenlenkers vom Maussoleum. Brit. Museum

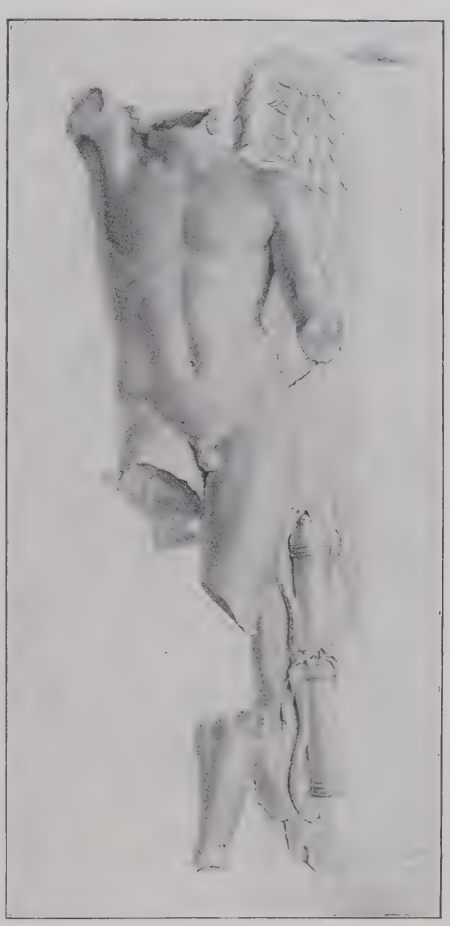
von denen Skopas (S. 328) der bedeutsamste war. Die übliche Vorstellung, auch des Altertums, nimmt an, daß alle Künstler gleichzeitig berufen worden seien; es wäre aber möglich, daß etwa Timotheos, welcher der älteste scheint, die Arbeit früher begonnen, vielleicht auch früher abgebrochen hätte, als die andern. Die krönende Quadriga fiel Pytheos als Aufgabe zu; die erhaltenen, etwa 4 m hohen, porträtmäßig aufgefaßten Statuen in reicher Gewandung, in denen man Maussolos (Abb. 627) und seine Gemahlin zu erkennen pflegt, gehörten aber nicht in die Quadriga, sondern in Interkolumnien der Nordseite. Von dem überaus umfangreichen plastischen Schmuck übernahmen Skopas und Leochares die östliche und die westliche, Timotheos und Bryaxis die südliche und die nördliche Seite. Der Schmuck umfaßte vor allem zahlreiche Rundwerke, Menschen und Tiere (besonders bewunderungswürdig ist der Kolossaltorso eines persisch bekleideten Reiters, Abb. 628, nach dem Fundort nahe der Westseite wohl von Leochares), sodann mindestens drei Relieffriese (Amazonen, Abb. 630, Kentauren, Wagenrennen, Abb. 629), von denen wenigstens die ersten beiden am wahrscheinlichsten den Unterbau umzogen (vgl. Abb. 566); ob das Wagenrennen als Fries über den Säulen hinlief oder ob der Fries hier wie nicht selten (S. 153) ganz fehlte, ist strittig, letzteres aber wahrscheinlich. Deutliche Farbspuren wiesen bei der Auffindung der Friesstücke auf weitgehende Bemalung hin. Am meisten ist von dem Amazonenfries erhalten. Die Amazonen, einzelne in geschlitzten Gewändern (vgl. Abb. 616), kämpfen bald zu Roß, bald zu Fuß, entsenden rückwärts auf dem Pferde sitzend den Pfeil, greifen an, weichen aus, decken sich mit dem Schilde, stürzen verwundet und besiegt zu Boden. Die einzelnen Gestalten, zum großen Teil

630. Vom Friese des Maussoleums (Ostseite). Brit. Museum



631. Satyr als Weinschenk. Marmor. Dresden

mit anatomischer Meisterschaft ausgeführt und in hohem, oft unterschnittenem Relief gehalten, atmen in Bewegung und Ausdruck ein im höchsten Maße leidenschaftlich erregtes Leben. Die Komposition zerfällt bald in kleine Gruppen von zwei und drei Personen, bald in größere, symmetrisch aufgebaute Abteilungen, immer aber heben sich die einzelnen Gestalten, so sehr sie auch im nie rastenden Strome der Komposition ineinander greifen, deutlich vom einst blauen Grunde ab. Unterschiede in Tracht und Bewaffnung, in der Komposition, in der künstlerischen Behandlung liegen zu Tage, und so darf der Versuch gemacht werden, die Friesplatten danach in vier Gruppen zu verteilen. Mit voller Sicherheit weist der Fundort an der Ostseite eine zusammenhängende Folge von Platten (Abb. 630) dem Skopas zu; sie stehen an erster Stelle durch Frische der Beobachtung, Originalität der Erfindung, klare Lösung der Gestalten vom Grunde, ausgezeichnete Raumfüllung, treffliche Ausführung. Für die übrigen Gruppen fehlt ein gleich sicherer äußerer Anhalt, daher schwankt die Zuteilung an die einzelnen Meister. Leochares möchte man in einigen Platten mit etwas unruhiger Bewegung, flatternden Gewändern, vielfacher Überschneidung der einzelnen Figuren und symmetrischer Gruppierung erkennen; Bryaxis (dem die Statuen des »Maussolos« und der »Artemisia« zu gehören scheinen) würde ebenfalls lebhaft schildern, aber weniger den Zusammenhang betonen, Timotheos am meisten schon fertige Motive verwenden, auch gelegentlich sich steif in den Stellungen und ungeschickt in der Gruppenbildung zeigen, mit dürftiger Ausfüllung des Raumes. Nicht am wenigsten um seiner Skulpturen willen ward das Maussoleum unter die sieben Weltwunder gezählt. Auch sonst fand Skopas in Kleinasien reiche Arbeit; davon ist oben S. 333 gesprochen worden; von der Niobegruppe wird S. 344 die Rede sein.



632. Eros vom Palatin. Marmor (unergänzt). Louvre

Praxiteles. Um die Zeit, da Skopas sich in Attika aufhielt, vertrat dort die heimische Kunst Praxiteles, vermutlich ein Sohn Kephisodots (S. 325). Praxiteles ist der Künstler, in dem die attische Plastik des 4. Jahrhunderts ihren reinsten

633. Apollon Sauroktónos. Marmor. Louvre

634. Ausruhender Satyr. Marmor. München

Ausdruck gefunden hat. Die ungünstigen Verhältnisse der Heimat spiegeln sich darin wider, daß seine meisten und berühmtesten Werke für die Fremde geschaffen, von den athenischen mit Sicherheit nur eines (die brauronische Artemis, gegen 346) für einen öffentlichen Bau bestimmt war. Sein Lieblingsmaterial war der Marmor, obschon er auch das Erz nicht verschmähte. Größere Kompositionen mied er, in deutlichem Gegensatz zu Skopas, seine Stärke lag in Einzelfiguren oder kleinen geschlossenen Gruppen; eine thebanische Giebelgruppe bildet eine Ausnahme.

Man glaubt in einigen einander ähnlichen Jünglingsbildern mit leichtem Stande (Satyr als Weinschenk, wahrscheinlich von einem choragischen Denkmal, Abb. 631, palatinischer Eros, Abb. 632, Elginscher Apollon in London) Vorstufen, von älteren Vorbildern beeinflußt, erkennen zu können, entstanden, ehe der Künstler den ihm eigentümlichen Stil ausgebildet hatte. Die Grazie, die Praxiteles vor allen Künstlern seinen jugendlichen Gestalten einzuhauchen verstand, wird durch die Erzstatue des Apollon Sauroktónos, des Eidechsentöters (Abb. 633), veranschaulicht. Der hinter einem Baumstamme halbversteckte Jüngling, von weichen Formen, lauert auf die schnell vorbeihuschende Eidechse, anscheinend um sie mit dem in der Rechten bereit gehaltenen Pfeile zu töten. Auch hier (vgl. S. 333) ist wohl eine in Kult oder Sage vorhandene Anregung vom Künstler benutzt worden. Einfacher ist

635. Hermes in Olympia. Marmor (Ergänzung von Rühm)

636. Hermes Farnese. Marmor. Brit. Museum

das Motiv und voller die Formgebung in dem ausruhenden Satyr (Abb. 634), der meist auf ein praxitelisches Original zurückgeführt wird; das Satyrhafte erscheint auch hier gemildert und veredelt. Die häufige Wiederholung dieser Statue läßt auf ein überaus beliebtes Original schließen; begreiflich, da sich, vollends in stiller Natur, nicht wohl ein vollendeteres Bild süßen Dahinträumens denken läßt und das Werk als Gartenschmuck so geeignet war, daß die Menge der Wiederholungen nicht durch den Ruhm des Urhebers erklärt zu werden braucht. Mit Praxiteles selbst hat es nur einige allgemeine Züge gemein, unterscheidet sich aber in den Einzelheiten, wie dem Kopftypus, sehr deutlich, und läßt sich vielleicht den zu Abb. 697 genannten Werken anschließen. Bei Praxiteles sind wir, anders als bei den meisten antiken Künstlern, bei denen wir uns mit mehr oder weniger abgeblaßten, zum Teil sogar ungenauen Kopien begnügen müssen, in der glücklichen Lage, wenigstens ein eigenhändiges Original zu besitzen, dessen Wert noch durch die ungewöhnlich gute Erhaltung und durch den Umstand gesteigert wird, daß es der reifsten Schaffenszeit des Meisters entstammt. Es ist dies der Hermes, den die deutschen Ausgrabungen in Olympia zu Tage gefördert haben. Der jugendliche Gott (Abb. 635) lehnt sich mit stiller Heiterkeit des Ausdruckes an einen Baumstamm, in fein abgewogener Bewegung der kräftigen Glieder. Er zeigt, wie ein paar pompejanische Gemälde bestätigen, dem kleinen Dionysos, den er auf dem Arme trägt, neckend eine Traube, nach der der Kleine sich streckt. Der Kopf (Taf. I), mit seiner kräftigen Stirn, seinen tiefliegenden Augen, seiner breiten, aber feinen Nase und seinem feinen Munde, sieht nicht auf den Knaben hin, sondern blickt in möglichst günstiger Ansicht ins Weite; er kann seinen attischen Stammbaum bis auf den Salber in München zurückführen. Die meisterhafte Ausführung, in schönstem parischen Marmor, mit der weichen Fülle des Körpers, mit der unendlichen Feinheit aller Übergänge, mit der leicht geglätteten Haut und dem rauhen Haar und Mantel, spottet jeder Be-

637. Eros des Praxiteles. Münze von Parion

639. Knidische Aphrodite. Marmor. Vatikan
(Durch den Kopf Kaufmann ergänzt;
rechte Hand modern)

638. Jüngling mit Bogen
(und gesenkter Fackel), vielleicht sepulkral
verwendeter Hymenaios. Neapel

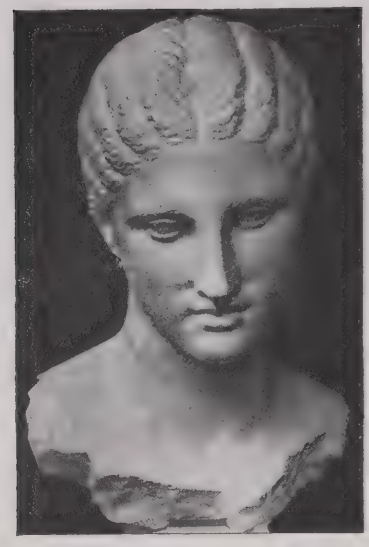
schreibung. Wirkt schon der Gegensatz von Glatt und Rauh malerisch, so verstärkte sich dieser Eindruck noch durch einen Bronzekranz und durch die Farbe, von der sich Spuren erhalten haben; daß Praxiteles auf die Färbung seiner Statuen hohen Wert legte, wird uns berichtet. Ein Meisterstück ist der Mantel; sowohl in der Stofflichkeit des Gewandes wie in der Natürlichkeit im Falle der Falten erscheint er wie der Natur abgelauscht: gegenüber der älteren Faltenbildung tritt ein ganz neues Prinzip auf. Auch Kephisodot hatte einen Hermes mit dem kleinen Dionysos gebildet (vgl. auch Abb. 606); daß er und Praxiteles so nahe verwandte Motive liebten, ist gewiß kein Zufall, gehört vielmehr zu den wenigen noch verfolgbaren Beispielen, wo der Sohn ein Motiv des Vaters weiter entwickelt. Die Entdeckung des olympischen Hermes hat es erlaubt, auch andere Werke, wie den sogenannten belvederischen Antinous (Hermes) und seine Genossen (Abb. 636), dem Kreise des Praxiteles zuzuweisen; einst war dieser oft kopierte Hermes berühmter als der olympische. Ein trefflicher Jünglingskopf (Aberdeen) im Britischen Museum, vielleicht ein jugendlicher Herakles, ist dem Hermes nahe verwandt.

Unter den Jünglingsstatuen des Praxiteles waren zwei Erosbilder besonders berühmt. Der Eros von Parion war ein waffenloser Jüngling; von dem linken in die Hüfte gestemmten Arm hing die Chlamys herab, die Rechte hielt vielleicht einen Zweig. Sein Bild ist uns nur auf Münzen erhalten (Abb. 637). Daß der noch berühmtere thespische Eros in dem »vatikanischen Genius«, dem Torso von Centocelle, und seinen Wiederholungen (vgl. Abb. 638) nachgebildet sei, ist nach ihrem Stil und nach ihrem sicher erschlossenen Motiv, der gesenkten

640. Aphrodite, London (bei Lord Leconfield)

641. Artemis aus Gabii. Marmor. Louvre

Fackel, durchaus unwahrscheinlich. Viel eher kann der leider sehr beschädigte, vor allem des Kopfes beraubte Eros aus den palatinischen Kaiserpalästen (im Louvre) Anspruch erheben, dies gefeierte, unter Nero zum zweiten Male nach Rom entführte und dort im Brande zu Grunde gegangene Werk wiederzugeben (Abb. 632). Alle diese Werke schildern die geheimnisvollen Reize des Jünglingsalters, das in unbestimmter Sehnsucht dahinträumt, der natürlichen Heiterkeit leicht einen Zug süßen Sinnens beimischt. Diese sanfte Stimmung ist für Praxiteles ebenso charakteristisch wie pathetische Erregung für Skopas; der älteren Plastik lag überhaupt das Hervorheben der seelischen Stimmungen fern. Das unschuldig ahnungsvolle Wesen stimmt mit den weichen, von aller Schärfe und Härte befreiten Formen überein. Mit dieser Wandlung des Formenideals hängt eine Änderung in der Stellung zusammen. Der Körper ruht nicht mehr allein auf sich selber, sondern sein Schwergewicht wird zum Teil auf eine äußere Stütze verlegt, wie schon in der »polykletischen« Amazone (Abb. 555). Baumstämme und sonstige Stützen werden mit in die Darstellung gezogen, ja sie dienen gelegentlich zu geschickter Ausmalung der Situation, sie nehmen, soweit das bei der Einzelfigur möglich ist, für diese ein Stück der umgebenden Natur in Anspruch, stellen sie bewußter in den natürlichen Raum. Durch das Anlehnen an den Baumstamm kommt in die Stellung etwas Schmiegsames, ein weicherer Umriß, in trefflichem Einklang mit den zarten feinen Formen des Körpers; je nachdem der Stützpunkt höher, wie beim Sauroktonos, oder niedriger, wie beim Satyr und beim Hermes, gelegt, je nachdem das Stützbedürfnis stärker oder schwächer



643. Kopf der Kore. Marmor. München

642. Demeter von Knidos. Marmor
Brit. Museum

betont wird, tritt ein verschieden bewegter Linienfluß an die Stelle der früher üblichen graden Haltung.

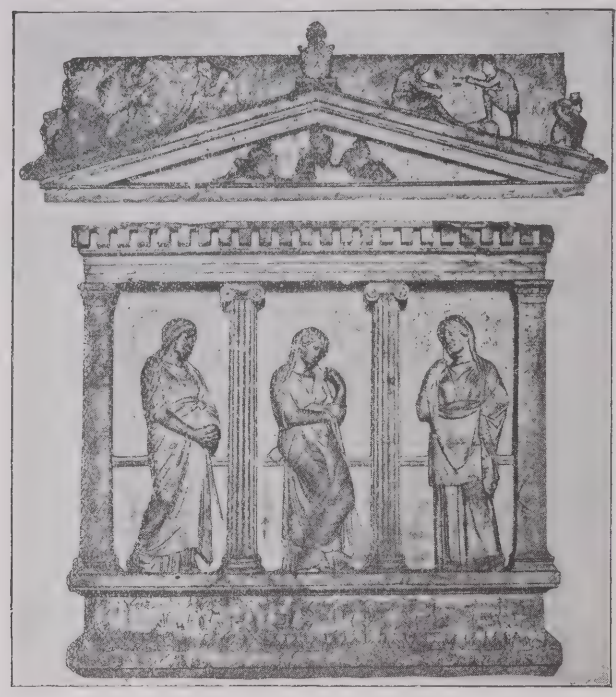
Die ganze künstlerische Anlage des Praxiteles führte ihn zur Darstellung weiblicher Schönheit. Lange hatte die Kunst den Frauenkörper mehr in männlicher Art gebildet (S. 277), obwohl sie der Darstellung des nackten weiblichen Körpers durchaus nicht aus dem Wege gegangen war, wie man früher wohl gemeint hat; aber erst Praxiteles gelang es, dem Reiz und der Schönheit des nackten Weibes zu vollem Ausdruck zu verhelfen und damit der griechischen Plastik ein neues, reiches Gebiet zu erschließen. In der Tat erwarb er sich den Hauptruhm durch seine Darstellungen aus dem Kreise der Aphrodite. Münzen und plastische Kopien belehren uns über die Gestalt seines berühmtesten Werkes, der Aphrodite von Knidos, welche die Phantasie der folgenden Geschlechter ebenso bannte, wie sie das höchste Entzücken der Zeitgenossen hervorgerufen hat. Die Nacktheit der Göttin schien noch der Motivierung zu bedürfen: sie bereitet sich eben zum Bade und legt ihr (in der vatikanischen Kopie Abb. 639 besonders schönes) Gewand ab. Leider offenbaren die Kopien in der Behandlung der Körperformen wenig von den an Praxiteles gerühmten Eigenschaften; nur von dem Kopfe haben sich bessere Exemplare erhalten, die auch den »feuchten« Blick des Auges erkennen lassen. Zwei andere ausgezeichnete Werke in London, früher Petworth (Abb. 640), und in Boston zeigen den Kopf der Göttin in verfeinertere und duftigere Formen gekleidet; sie sind sogar für etwas jüngere Originale von der Hand des Praxiteles angesprochen worden. Andere Aphroditebildungen, auch leichte Abwandelungen der knidischen Statue, gingen nebenher; in der halbbekleideten Aphrodite von Arles, im Louvre, einst mit einem Spiegel in der Hand, möchte man die thespische Göttin des Meisters erkennen; in Kos stand eine bekleidete Aphrodite von ihm, die gleichzeitig mit der knidischen entstanden und von den Koern bevorzugt worden sein sollte. Wie die meisten praxitelischen Götterbilder neigen auch seine Aphroditestatuen zu genremäßiger Auffassung; sie lassen sich daher nicht leicht von solchen

644. Musen. Reliefplatte aus Mantineia. Marmor. Athen

Bildern scheiden, deren Motiv uns nur genannt wird, wie das Anlegen eines Arm- oder Halsbandes, das Aufsetzen eines Kranzes oder Stirnreifens, das Spinnen. Zwei Statuen der schönen Phryne, die zu Praxiteles und mehreren seiner Werke in Beziehung gesetzt wird, werden genannt, eine in Delphi von vergoldetem Erz. Außer Aphrodite bildete Praxiteles auch noch viele andere Göttinnen, z. B. Artemis, anscheinend sowohl in langer wie in kurzer Kleidung; seine brauronische Artemis (S. 338) ist ansprechend in der »Diana von Gabii« wiedererkannt worden (Abb. 641). Überhaupt hat kaum ein anderer Künstler einen so großen Götterkreis behandelt wie er, daher viele erhaltene Werke mit ihm in Beziehung gesetzt worden sind, die wohl seiner Art, aber nicht gerade ihm persönlich angehören müssen: der langbärtige Dionysos (sog. Sardanapal) im Vatikan, das Urbild der Hera Ludovisi, das der Majestät die rein weibliche Anmut zugesellt (vgl. S. 299 u. unten C, 4) der Kopf des Asklepios von Melos in London und die herrliche Demeter von Knidos (Abb. 642), die, in faltige Gewänder gehüllt, mit leiser Wehmut der geraubten Tochter gedenkt. Etwas strenger in den Formen ist der köstliche Münchner Kopf der Tochter Kore (Abb. 643). Der in Eleusis entdeckte lockige Jünglingskopf, in dem man Praxiteles' Eubuleus, einen Unterweltsgott, zu erkennen pflegt (Abb. 607), scheint vielmehr den Triptolemos darzustellen. Dadurch ist sein unmittelbarer Zusammenhang mit Praxiteles gelöst (vgl. S. 328).

645. Kore, als Muse ergänzt. Marmor. Wien

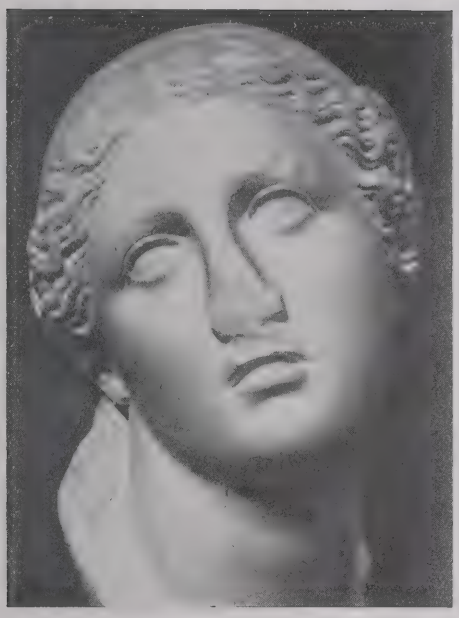
Praxitelische Gewandbehandlung möchte man in einigen Reliefplatten aus Mantineia wiederfinden, die Apollons Wettkampf mit Marsyas im Beisein von Musen (Abb. 644) schildern, indem man sie als Bruchstücke der Basis einer für Mantineia bezeugten praxitelischen Gruppe (Leto mit ihren Kindern) betrachtet. Ist nun auch diese Annahme nicht völlig gesichert, so kehrt doch dieselbe Art der Gewandung, mit ihrer feinen Stofflichkeit und ihrem



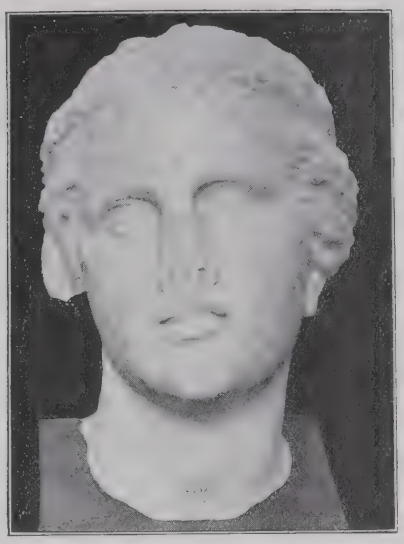
646. Schmalseite des Sarkophags der Klagefrauen aus Sidon
Marmor. Konstantinopel

reicheren Wurf, in vielen attischen Gewandfiguren wieder, die auch sonst praxitelischer Art entsprechen (Abb. 645). Eine schöne Vorstufe dazu besitzen wir in dem berühmten Sarkophag der Klagefrauen aus dem Königsgrab zu Sidon (Saïda). In einer ionischen Halle angeordnet führen achtzehn Frauen in sechs Gruppen das einfache Motiv der Trauer um den Toten in unerschöpfter Mannigfaltigkeit vor (Abb. 646). Der pentelische Marmor nicht minder als die Arbeit weisen auf Attika als Ursprungsland hin, wo auch die Giebelgruppe in einem sepulkralen Metopenrelief ihre Parallele hat. Dieses, einem großen Grabbau in Athen angehörig, kann nicht jünger als das Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron (S. 371) sein. Praxitelisches begegnet uns ja auch sonst in Kleinasien; für den neuen Artemistempel in Ephesos schuf Praxiteles den Prachtaltar (S. 333).

Niobegruppe. Nach der antiken Überlieferung und der landläufigen Anschauung muß hier noch die Niobegruppe genannt werden, von deren Original die Kunstrichter schon im Altertume nicht wußten, ob sie es Skopas oder Praxiteles zuschreiben sollten; der durchgehende pathetische Zug und die große Komposition könnte für jenen sprechen. Eben jener Zweifel der Alten legt aber den Verdacht nahe, daß man über den Künstler überhaupt keine bestimmte Nachricht hatte. Die uns erhaltene Gruppe ward im Jahre 1583 in Rom zusammen mit mehreren anderen Statuen ausgegraben und ist gegenwärtig in Florenz schlecht aufgestellt. Von einzelnen zu ihr gehörigen Statuen gibt es noch andere, darunter auch bessere Exemplare. Es ist bis jetzt weder gelungen, alle zu der Gruppe gehörigen Figuren vollständig aufzufinden, noch die ursprüngliche Aufstellungsweise sicher zu ermitteln; am wahrscheinlichsten dürfte eine malerische Aufstellung auf ansteigendem Felsboden sein. Gegenstand der Darstellung war die von Apollon und Artemis an Niobe vollzogene Strafe, die sich prahlend ihrer alten Freundin Leto gegenüber größeren Kinderreichtums gerühmt hatte. Die Kinder Letos rächen die Beleidigung der Mutter, indem sie mit Pfeilschüssen Niobes vierzehn Kinder töten. Die Gruppe zeigt einen Niobiden bereits tot am Boden liegen, andere brechen zusammen, sind in die Knie gesunken oder wenden sich zu hastiger Flucht über die Felsen bergauf, wo wir als geistige und formale Krönung der Gruppe die stolze Gestalt der Niobe denken dürfen. Einzelfiguren und kleinere Gruppen wechselten ab: ein Bruder ist bemüht, die verwundete Schwester, die sich an sein Knie lehnt, mit dem Gewande zu decken; den jüngsten Knaben sucht der Pädagoge, vor dem Verderben zu retten, indem er ihn an sich zieht und schützend die Rechte auf seine Schulter legt; die jüngste Tochter endlich, noch ein Kind, hat sich in den Schoß der Mutter geflüchtet (Abb. 647), in deren Kopfe (treueste



649. Kopf der Niobe. Marmor. Oxford
(Nach Abguß in München)



650. Ariadne. Marmorkopf vom Südabhang der Akropolis. Athen

647. Niobe. Marmor. Florenz

648. Niobide Chiaramonti. Marmor. Rom

Wiederholung in Oxford, Abb. 649) der Künstler den pathetischen Ausdruck am seelenvollsten und darum am wirksamsten verkörpert hat. In tiefstem Seelenschmerz ringt die Mutter; innig und fest schmiegt sie das Kind an sich, zu dessen Schutze sie, wie das Gewand zeigt, herbeigeeilt war. Sie weiß, daß keine Rettung möglich ist, aber in königlicher Haltung blickt sie mit stummer Anklage zu den grausamen Göttern empor. Leider ist die Ausführung der Florentiner Statuen sehr gering. Vorzüglich ist dagegen die Wiederholung einer der Töchter im Vatikan, die sogenannte Niobide Chiaramonti (Abb. 648), die im Gegensatz zu dem

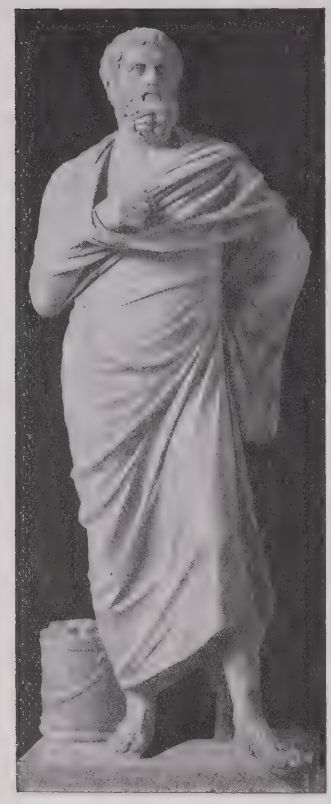
651. Ganymedes, vom Adler emporgetragen. Kleine Marmorstatue. Vatikan
(Nach dem bronzierten Abguß in Straßburg)

Florentiner Exemplar nur mit den einfachsten Mitteln grandios wirkt und nach ihrer wundervollen Arbeit für einen Rest der originalen Gruppe gehalten wird, die uns in jenen andern Wiederholungen nur in einer Umarbeitung ins Kleinliche erhalten geblieben wäre. Andere Forscher glauben dagegen, ohne die künstlerische Originalität und Trefflichkeit der Chiaramontischen Statue zu leugnen, daß die Florentiner Figuren treuere, wenn auch sehr geringe Kopien, jene dagegen eine freie Umgestaltung jüngerer Zeit sei. Von dem feurigen Temperament des im Altertum bewunderten Werkes vermittelt uns die Niobide Chiaramonti jedenfalls am ehesten eine Ahnung, und auch für die Niobe selbst werden wir uns richtiger an den Kopf in Oxford (Abb. 649) halten, als an das Florentiner und das einst sehr überschätzte Exemplar in Brocklesby, deren Umgestaltung zu übertriebenem pathetischen Ausdruck klassi-

zistischen Gepräges offenbar ist. Die Erfindung einer Gruppe, die jedenfalls die malerische Anordnung auf felsigem Boden voraussetzte, dürfen wir keinesfalls vor die hellenistische Zeit setzen. Dem ursprünglichen Stile der Niobe nahe verwandt scheint ein prächtiger, am Südabhang der athenischen Akropolis gefundener Kopf (Abb. 650), dessen Bewertung als einer trefflichen Originalarbeit zweifellos, dessen Deutung auf Ariadne, die in seeliger Verzückung dem nahenden Dionysos entgegenblickt, höchst wahrscheinlich ist, und damit auch die Herkunft von einem Denkmal der Tripoden-Straße (wie Abb. 599 oder 500, 45). Einige antike Kopien des Kopfes stellen nur die Vorzüglichkeit des Originales in helleres Licht; andere Reste der wohl figurenreichen Gruppe sind noch nicht nachgewiesen.

652. Apollon vom Belvedere. Marmor. Vatikan

Attische Kunst. Unter den attischen Zeitgenossen des Praxiteles nimmt Leochares eine hervorragende Stellung ein. Obwohl, wie es scheint, Athener von Herkunft, steht er doch wie Skopas, sein Genosse am Maussoleum (S. 336) sehr unter peloponnesischem Einfluß. Durch eine leider nicht gute Marmorkopie kennen wir seine Erzfigur des vom Adler emporgetragenen Ganymed (Abb. 651), an der nicht allein die Anmut der Glieder, sondern auch die Kühnheit, die Bewegung des Schwebens mit plastischen Mitteln wiederzugeben, ähnlich wie an Paionios' Nike (Abb. 573), Bewunderung erregt; das Erz wird gestattet haben, auf jegliche Stütze zu verzichten. Durch Vergleichung mit diesem gesicherten Werk hat man Leochares dann auch die Erfindung des Belvederischen Apollon (Abb. 652) zugewiesen. Der erhabene Charakter der vatikanischen Statue (von dem Kopfe besitzt das Basler Museum ein schöneres Exemplar) mit ihrem hohen Gange und ihrem siegstrahlenden Blicke zeigt trotz der so verschiedenen Situation in der Tat formale Übereinstimmung mit ihm und erweckt wie der Ganymed die Vorstellung leichten Schwebens, das mit den richtig erschlossenen Attributen, dem sühnenden Lorbeerzweig in der Rechten und dem strafenden Bogen in der Linken, nicht zu einer Handlung, wohl aber zu einer Wesensschilderung des Gottes zusammenklingt. Die gleiche Geschmacksrichtung ist am Maussoleum, an dem wir doch Leochares tätig wissen (S. 336), nicht nachzuweisen, stimmt auch nicht recht zu der Weise des Lysipp, mit dem Leochares zusammen arbeitete (Alexander-Jagd des Krateros in Delphi, Abb. 394), so daß wir gestehen müssen, hier noch nicht auf sicherem Boden zu stehen. Leochares scheint viel mit öffentlichen Aufträgen beehrt worden zu sein. Seine Zeusbilder (Polieus in Athen, Tonans später in Rom), die den Gott stehend, mit dem Blitz in der gesenkten Rechten, den »Don-



653. Sophokles. Marmor. Lateran

nerer« überdies mit dem Zepter in der Linken zeigten, genossen hohen Ansehens; ein Apollon vor dem athenischen Arestempel ließ den Gott sich mit einer Binde schmücken (vgl. S. 298), während der Apollon Patroos vielleicht eben der belvederische ist. Den an diesem erscheinenden idealen Sinn findet man auch in der Rondaninischen Statue Alexanders des Großen in München, deren lockenumwalltes Haupt an den Apoll erinnert; andere allerdings weisen sie Euphranor zu (S. 328).

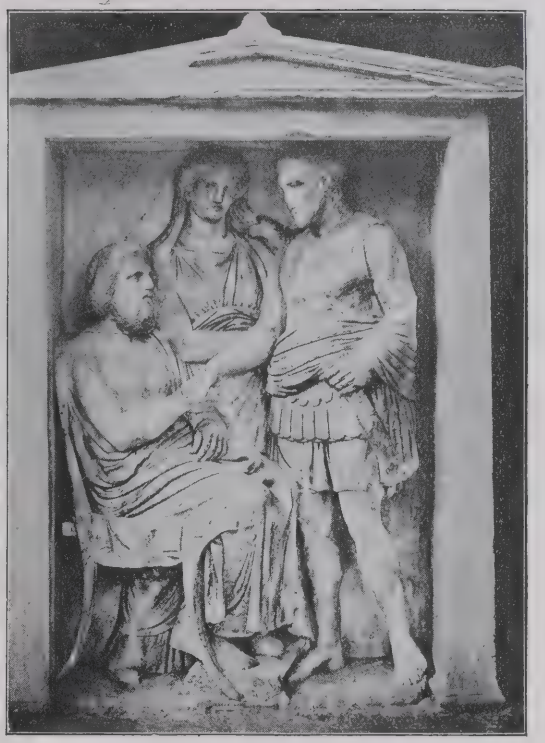
Unter den Bildnisstatuen dieser Zeit tritt als glänzendes Beispiel die Statue des Sophokles im Lateran (Abb. 653) hervor. In fester, ruhiger Haltung, mit eingestemmtem linken Arm, das Haupt leise erhoben, bietet die Gestalt das Idealbild eines geistig hochstehenden, körperlich schönen, eines vollkommenen Mannes. Das Gewand ist über der Brust fein und klar gegliedert, unten in großen Massen vereinigt, jeder Faltenzug klingt voll aus. Das Original gehörte wahrscheinlich zu den auf Betrieb des Staatsmannes Lykurgos um 330 im athenischen Theater aufgestellten Erzbildern der drei großen Tragiker. Sehr ähnlich, aber weniger erfreulich ist die Statue des Aischines in Neapel, des gewandten Gegners des Demosthenes, die aber grade in ihrer Anlehnung an die Idealgestalt des Sophokles bei gleichzeitiger treuer Wiedergabe der etwas banalen Gesichtszüge eine ungewollte Charakteristik des gewandten Advokaten gibt.

Wie die Eigenart der verschiedenen Meister dieser Periode bei aller Gleichartigkeit des Grundtons auch auf Werke geringeren Ranges eingewirkt hat, davon legt eine Reihe prächtiger Grabreliefs Zeugnis ab; hören wir doch, daß auch bedeutende Meister wie Praxiteles solche Werke für die athenischen Gräberstraßen arbeiteten. Seinen Stil glauben wir in einer Stele zu Leiden (Abb. 654), den des Skopas in pathetischen Kompositionen (Abb. 655), die realistischere Weise Silanions in ein paar ergreifenden Grabmälern (Abb. 656) zu erkennen. Neben den Grabreliefs standen einst auch zahlreiche Grabgemälde ähnlichen Inhalts, auf Marmor in enkaustischer Technik gemalt; auch hierfür waren die ersten Künstler ihrer Zeit, wie Nikias und Nikomachos (s. u.), tätig.

654. Attisches Grabrelief. Leiden

Der Westen. In Sizilien erhob sich Syrakus nach dem Sieg über Athen zu hoher Blüte. Unter den beiden Tyrannen Dionysios durch Hinzunahme weiter Flächen zur Großstadt entwickelt, galt es für die prächtigste griechische Stadt. Leider kennen wir fast nichts einzelnes; von der Plastik der Zeit mag ein schöner

655. Grabmal des Aristonautes. Marmor. Athen



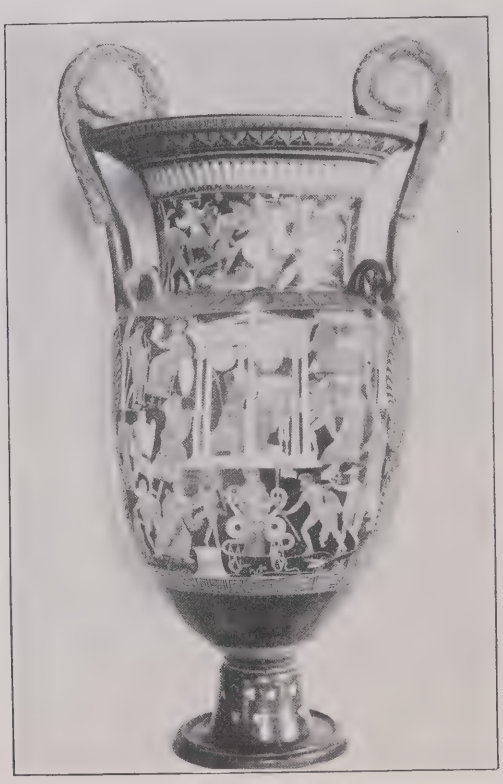
656. Grabmal des Prokleides. Marmor. Athen

Erzwidder Zeugnis geben (Abb. 657). Der von Timaios errichtete kolossale Scheiterhaufen des ersten Dionysios (367) deutete auf die kommende Zeit voraus, ebenso wie seine Darstellung mit den Abzeichen des Dionysos oder die Bezeichnung des jüngeren Dionysios als Sohn Apollons. Die syrakusischen Münzen sanken wohl allmählich von der erreichten Höhe (Abb. 584) herab, bewahrten aber doch noch einen starken Abglanz jener reinen Schönheit.

In Großgriechenland tritt die Tonindustrie in den Vordergrund. Sie hatte ihre Schulung vermutlich durch eingewanderte Töpfer, ihre Anregung sicher durch attische Vasenimporte erhalten (vgl. Abb. 582f. aus Apulien); nach deren Aufhören infolge des sizilischen Unglücks bildete sich in Apulien eine eigene Vasenfabrikation, die bald, allerdings nicht ausschließlich, in Großgriechenland herrschte. Tarent, die zu immer größerer Bedeutung aufsteigende Hauptstadt dieses Gebietes, war allerdings nicht geradezu der Mittelpunkt dieser im ganzen einheitlichen Fabrikation, man glaubt vielmehr eine ganze Anzahl verschiedener Fabrikorte unterscheiden zu können. Die Kunst geht bald ihre eigenen, von Attika unabhängigen Wege. Sie liebt große Gefäße und teilweise künstlichere Formen; auch hier treten

657. Widder aus Syrakus. Erz. Palermo

reichere Farben ein: zu der Tonfarbe der Figuren gesellt sich Weiß für Baulichkeiten und sonstiges Beiwerk, Gelb für Goldgeräte und ähnlichen Schmuck, Kirschrot und Braun für Gewänder, die oftmals sehr reich gemustert sind. Eine überquellende Ornamentik sodann, deren weich geschwungene Ranken einen starken Gegensatz gegen die kräftigere Linienführung der attischen Glanzzeit (Abb. 494) bilden, herrscht besonders am Halse der Gefäße. Die Zeichnung entwickelt sich zu einem flotten malerischen Stil, der in den nicht zahlreichen Resten sepulkraler Reliefs eine deutliche Parallele hat; die Auffassung neigt zu dramatisch bewegten Szenen. Eine besonders charakteristische Art bilden die in Ruvo, Canosa, Altamura beliebten kolossalen Prachtgefäße, die ihre hohen Flächen mit meistens dreireihigen Kompositionen, einer etwas steifen Umbildung der polygnotischen Weise, anfüllen. Unter dem Einflusse der Bühne stehen sowohl die meistens tragischen Stoffe, wie die Vorliebe für einen Palastbau als Mittelpunkt der Komposition, die Kostüme der Hauptpersonen, die Göttergruppen der obersten Reihe als einer Art Theologeion. Auf der sogenannten Perservase hält Dareios in der Mittelreihe Rat, während unten dem Schatzmeister der Kriegstribut gezahlt wird; oben aber nehmen die griechischen Gottheiten die bedrohte Hellas in ihren Schutz, wogegen Asia sich von der Apate (»Täuschung«) verleiten läßt. Eine solche Darstellung der Perserkriege des 5. Jahrhunderts konnte auf besonderes Interesse wohl erst nach den neuen Perserkämpfen Alexanders zählen. Andere große Amphoren stellen mythische, in jüngeren Tragödien geformte Szenen dar, wie Medea (Abb. 658), den Tod des Thersites, oder, besonders häufig, die Unterwelt, das Haus des Hades, Totenrichter und Büßertypen, Orpheus und Herakles als Bezwinger des Todes (Abb. 659), Bilder, die auch an den Grabmälern vorkommen und deren Zusammenhang mit dem Glauben der orphischen Mysterien mit Recht vermutet wird. Die Rückseiten dieser Prachtgefäße lieben Szenen aus dem Grabeskult und zeigen damit ihre sepulkrale Bestimmung. Eine besondere Abart weist sicher nach Tarent. Sie ahmt die dort üblichen Possenspiele nach (Phlyakenszenen), eine lokale Gattung des Dramas, die sich in derber Lustigkeit, parodistischen Szenen und burlesken Kostümen erging.



658. Apulische Prachtvase (Medeas Rache) aus Canosa. München

Abarten dieses freieren Stiles, der das ganze 4. Jahrhundert beherrscht, zeigen sich in der westlichen Nachbarlandschaft Lukanien, wo Poseidonia (seit 273 Pästum) einen eigenen Stil entwickelte. Dort tritt uns Asteas als bedeutenderer Maler entgegen; sein Genosse Python (Alkmene auf dem Scheiterhaufen) versucht im Farbenreichtum trotz steiferer Zeichnung geradezu mit der Tafelmalerei zu wetteifern, allerdings mit Beibehaltung des schwarzen Grundes. Das übrige Lukanien, dem nicht sehr zahlreiche, noch enger an attische anschließende

659. Unterweltsvase aus Ruvo. München

Gefäße entstammen, zeigt einfacheren Geschmack. Ein sehr ausdrucksvolles Bild (Abb. 660) zeigt den rasenden Aias nach seinem im Wahnsinn begangenen Gemetzel unter der Schafherde; der mit Benutzung des Beinkonturs des Stehenden links hineingezeichnete auftauchende Kopf hat zu der Deutung auf Odysseus, in der Unterwelt Teiresias befragend, geführt. Aber selbst wenn dieser Kopf antik sein sollte, wäre er nicht ursprünglich. Im Ganzen werden die Formen der Gefäße plumper oder verkünstelter, die Farben stumpfer, die Zeichnung bald manierierter, bald flüchtiger (so in den Mantelfiguren der Rückseiten): man spürt deutlich, daß man dem Zentrum der Bewegung weiter entrückt ist. Vereinzelt wirkt auch die oskische Komödie einmal mit einer eingeritzten Inschrift ein. Eine oskische Töpferfamilie (Beriis mit Namen) arbeitete im campanischen Teanum unter apulischem Einfluß, der auch sonst in Campanien merkbar ist, allerdings ohne die flotte Leichtigkeit und Anmut der Vorbilder zu erzielen. Dagegen zeichnet sich diese Keramik durch feinen Ton, schöne schwarze Glanzfarbe, geschmackvolle Formen, zum Teil durch Reliefschmuck der Gefäße aus, denen als Nachahmungen von Erzgefäßen Malereien fehlen. Wie lange überhaupt die Tonmalerei geübt worden ist, steht nicht fest; schwerlich über das 3. Jahrhundert hinaus: nach der römischen Unterwerfung (Pästum 273, Tarent 272, endgültig 212) scheint sie eingegangen zu sein.

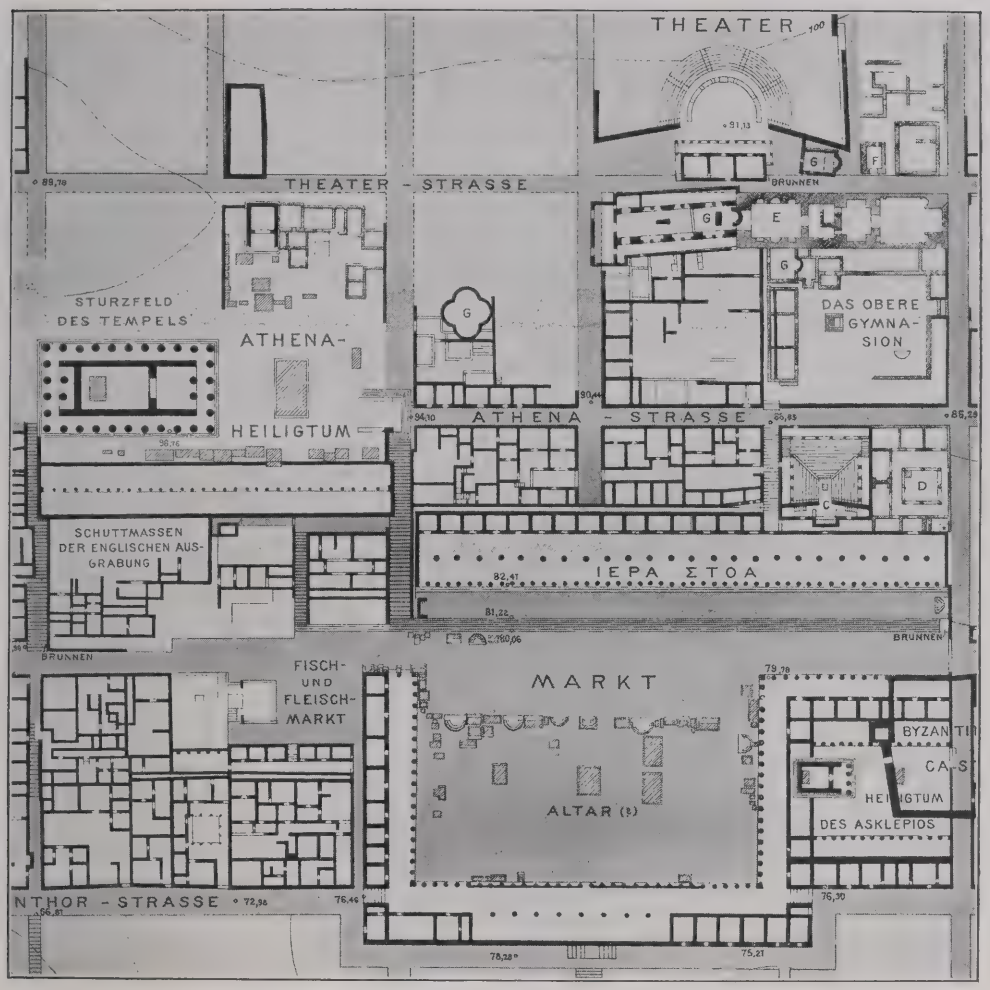
660. Der rasende Aias. Lucanische Vase aus Pisticci. Paris

11. Die Zeit Alexanders und der Diadochen (336—281)

Die griechische Kleinstaaterei war unrettbar verloren, seit eine starke Macht, von einem genialen Herrscher wie Alexander dem Großen (Abb. 661) geleitet, sich an die Spitze des Griechentums stellte. Aber mit dem Aufhören der Selbständigkeit schwanden auch bald in den kleinen Gemeinwesen die Möglichkeiten starker geistiger und künstlerischer Betätigung. Das neue Griechentum unter makedonischer Führung war nach Osten gerichtet. Dem Orient, der einst der griechischen Kultur und Kunst so reiche Anregungen gespendet hatte, wurden jetzt umgekehrt die Ströme griechischer Bildung zugeführt, denen er aber noch immer ein gutes Stück seiner Eigenart beizumischen vermochte. Und mit dem Orient trat auch die Monarchie in bisher unbekannter Gewalt den Griechen entgegen. Freilich hatten die syrakusischen Tyrannen den griechischen Westen bereits an monarchische Art, ja sogar an die Vergötterung der Herrscher gewöhnt (S. 349), und im Osten hatte Maussolos die griechische Kunst in den Dienst seiner monarchischen Prunkgelüste gezogen (S. 335f.). Der Boden war also bereitet für das großartige orientalische Gepränge, mit dem Alexander die neue Weltherrschaft zu umgeben liebte. Aber es waren griechische Künstler und die Formen der griechischen Kunst, die dem neuen Wesen Gestalt verliehen. Von den vier Königreichen, in welche nach der Schlacht beim kyprischen Salamis Alexanders Weltreich zerfiel, durften Makedonien unter Kassandros und das vordere Kleinasien unter Lysimachos ganz auf der bisherigen griechischen Kunst fußen; Seleukos und Ptolemaios fanden in den weiten Länderstrecken des syrischen Reiches und im Nilland lebendige Reste alter Kulturen, mit denen es galt, die neue hellenistische Kultur in Einklang zu bringen. Im Ganzen nahm dieser Umwandlungsprozeß vom Freistaat oder vom persischen Satrapenregiment zur hellenistischen Monarchie ein halbes Jahrhundert in Anspruch; im Jahre 281 kamen die letzten der Diadochen, Lysimachos und Seleukos um, und Philetairos begründete das pergamenische Reich. Wenige Jahre später fiel Großgriechenland unter die Herrschaft Roms.

661. Alexander d. Gr. auf einer Münze des Lysimachos

Baukunst. Selten sind wohl der Baukunst so viele und große, zum Teil neue Aufgaben gestellt worden wie in diesen fünfzig Jahren, aber fast nichts davon hat sich erhalten, und auch die literarischen Nachrichten sind spärlich. Im Vordergrunde steht der Städtebau in den neu für den Hellenismus gewonnenen Ländern: siebzig neue Städte soll Alexander gegründet haben bis ins ferne Indien. Für die Gesamtanlage der Städte blieb die »hippodamische Weise« (S. 285f.) in Geltung; das von Demetrios neu erbaute Sikyon, Milet, Priene (Abb. 662), Kremna (Pisidien) zeigen noch heute das rechtwinklige Straßennetz, das man in Priene und Kremna sogar dem stark ansteigenden Boden abgewann, mit Hülfe von Abglättungen des Felsens, Stützmauern (Abb. 663) und Treppen zwischen den verschieden hohen Parallelstraßen. Ein seltsames Beispiel pedantischer Durchführung der hippodamischen Regeln bot die bithynische Hauptstadt Nikäa. Die Stadtmauer bildete ein Quadrat mit Toren in der Mitte jeder Seite. Diese waren durch die beiden Hauptstraßen miteinander verbunden, auf deren Schnittpunkt im Zentrum der Stadt ein Gymnasion lag, so daß man von dessen Mitte aus alle vier Tore erblicken konnte: eine Anlage, noch regelmäßiger als ein römisches Lager. Das »schöne« Rhodos (408) und das um 370 von Maussolos zur karischen Residenz erhobene Halikarnass hatten das System entsprechend ihrer Lage um das Hafenbecken herum

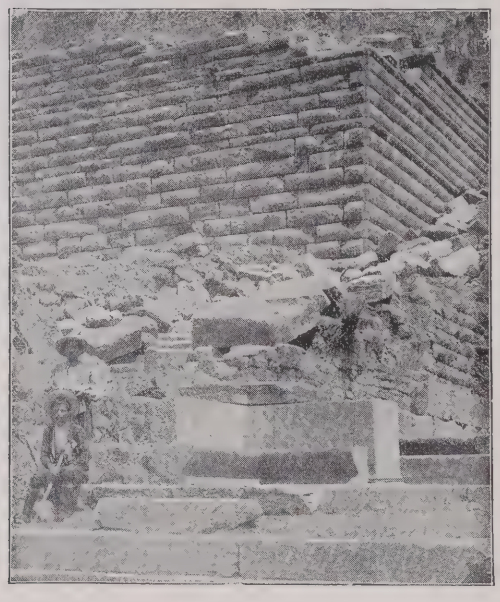


662. Das Mittelstück des Stadtplanes von Priene. (Wiegand-Schrader)

abgewandelt und die Anlage eines Theaters mit seinen Gängen und Stufenreihen (Abb. 588) nachgebildet. In Syrakus, das unter dem älteren Dionysios rasch zur prächtigsten Stadt der damaligen griechischen Welt emporgeblüht war, hatte der Palast des Tyrannen abseits von der Neustadt auf der Insel Ortygia Platz gefunden, in Halikarnass lag er an einem Ende der Stadt, der später verlandeten Insel Zephyrion gegenüber, dazwischen im Sunde der gedeckte Kriegshafen. Für Alexandrien, das 332 am flachen Strande beim ägyptischen Dorfe Rhakotis angelegt ward, kehrte Deinokrates, der Gestalt des Stadtgebietes entsprechend, zu den rechtwinklig sich schneidenden Hauptstraßen und Gassen zurück und wies dem Königspalaste mit allen seinen Nebenbauten (Museion) einen sehr großen Raum in der Nähe des Kriegshafens an. Antiochia (300), nächst Alexandrien die größte und schönste der neuen Residenzstädte, mit dem Palast auf einer Insel, hatte durch Xenarios dieselbe gradlinige Anlage erhalten. Einen großartigen Beleg, wie auch die schwierigsten Bodenverhältnisse durch Ausfüllung oder Überbrückung von Schluchten, durch Tunnel und Dämme dem regelmäßigen Stadtplan angepaßt wurden, bieten die Reste von Seleukeia Pieria, der Hafenstadt Antiochias, während der park- und bautenreiche Vorort Daphne am Orontes, berühmt durch sein

Apolloheiligtum mit Bryaxis' Statue, seinen Lorbeerhain, seine Wasseranlagen, bis ans Ende des Altertums den Ruf einer Stätte reichsten Lebensgenusses bewahrte.

Von all dieser Herrlichkeit ist nichts auf uns gekommen. Aber noch heute glänzt der Ruhm des Pharos, des über 100 m hohen Leuchtturmes, den Sostratos von Knidos unter den ersten Ptolemäern auf den Klippen am Eingang des Hafens von Alexandrien, dem Königspalaste gegenüber, errichtete (etwa 280 vollendet). Der Bau war dreistöckig. Auf einem mächtigen viereckigen Unterbau von 30 m im Gevierte, der in seiner Verjüngung an ägyptische Pylonen erinnerte, erhob sich ein dünnerer achteckiger Turm, den schließlich auf runder laternenartiger Basis eine kolossale Statue krönte. Hier war das Leuchtfeuer untergebracht und wohl auch eine Art Observatorium. Das großartige Werk ging erst im 14. Jahrhundert unter.

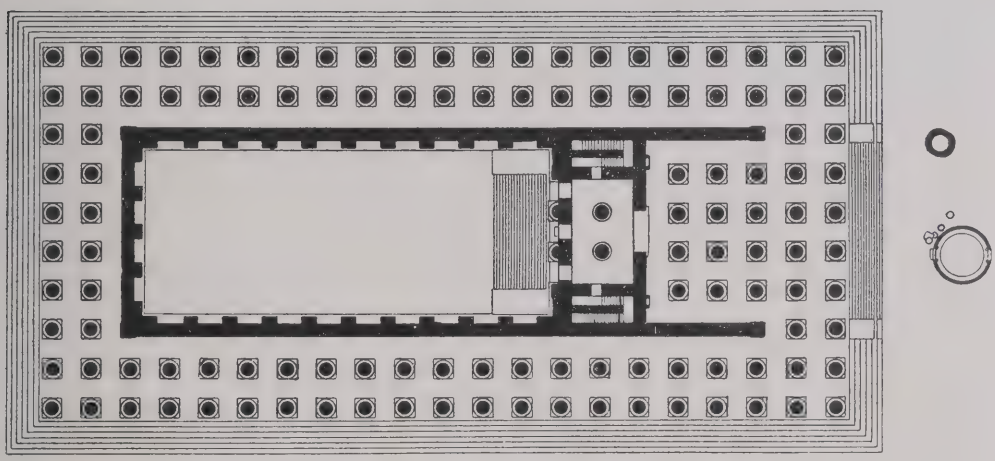


663. Stützmauer in Priene

Der neue höfische Sinn prägt sich noch stärker in einigen großartig verschwenderischen Schöpfungen für ephemere Zwecke aus. Stasikrates, dem neben andern der doch kaum ernst zu nehmende phantastische Plan zugeschrieben wurde, die Bergpyramide des Athos in eine Statue Alexanders mit einer Stadt von 10000 Menschen auf der einen Hand zu verwandeln, erhielt von Alexander den Auftrag, in Babylon für Hephaistion (gest. 324) einen prachtvollen Scheiterhaufen herzurichten, der den wegen seiner Pracht berühmten des älteren Dionysios (S. 349) weit übertraf. Auf einer Bodenfläche von 1 Stadion (180 m) im Gevierte wuchs er gleich einem assyrischen Stufenturm (Abb. 143. 150) in fünf Stockwerken, die mit goldenem Bildwerk umkleidet waren, bis zu 60 m empor, wo ein Waffenfries und eine Anzahl von Sirenenstatuen den ungeheuren Bau krönten — und das alles, um verbrannt zu werden! Ein ähnliches Wunderwerk war der von Hieronymos erbaute Prunkwagen, in dem Alexanders Leiche von Babylon nach Alexandrien gebracht wurde: eine gewölbte goldene Grabkammer, von ionischen Säulen umgeben und außen mit vier großen Gemälden geschmückt; 64 Maultiere zogen den Wagen.

Ein ähnlich ins Ungemessene schweifender Sinn veranlaßte die Milesier um 300, ihr beim ionischen Aufstande zerstörtes Didymaion (S. 171) als größten Tempel der griechischen Welt (51×109 m) wieder aufzubauen und damit das ephesische Artemision (S. 332) zu übertrumpfen (Abb. 664). Als Baumeister werden Paionios von Ephesos und Daphnis von Milet genannt, deren ersterer auch am ephesischen Tempelbau beteiligt gewesen war. Sieben hohe Stufen umgaben den Tempel, in der Mitte der Front einem bequemeren Aufgang von 13 Stufen Platz machend (Abb. 665); 10×21 gewaltige Säulen umschlossen den Dipteros, dessen Pronaosdecke noch von 12 Säulen gestützt werden mußte, ein wahrer Säulenwald, den alten ionischen Riesentempeln (Samos, Ephesos, vgl. S. 171) ebenbürtig. Hinter dem Pronaos befindet sich ein Vorgemach, dessen Decke von zwei weiteren Säulen getragen wurde. Da sein Fußboden 1,50 m höher liegt als die Vorhalle, so war es durch die riesige, nie verschlossene Türe

nicht direkt zugänglich; von dieser erhöhten Stelle aus erfolgte wohl die Orakelverkündigung, und dies ganze Gemach darf als das inschriftlich genannte Chresmographeion angesehen werden. Links und rechts davon ging es durch lange, mit Marmor-Tonnengewölben gedeckte Gänge hinab (4,5 m) in den 58 m langen unbedeckten gartenartigen Raum, der anstatt der Cella diente (vgl. S. 158). Hier stand an einer Quelle der Lorbeerbaum, unter dem Zeus der Leto beigewohnt hatte, und dahinter eine ionische Kapelle mit dem alten, aus persischer Verbannung zurückgekehrten Bilde des Apollon Philesios von Kanachos (Abb. 397). Wandpfeiler gliederten die Umfassungsmauer; an den Kapitellen (Abb. 666) und sonst entfaltete sich ein reiches, auch figürlich bereichertes Ornament, das mit seinen weichen Windungen den Ranken süditalischer Vasen ähnelt. Von ganz unerhörter Neuheit ist die Bildung des (jungen) Eckkapitells der Peristasis: nach außen springt statt der üblichen Voluten eine gewaltige Greifenprotome vor, während die nach innen liegenden zweiten Voluten der Fronten



664. Tempel des Apollon Philesios in Didyma bei Milet. (Wiegand)

durch Götterköpfe ersetzt sind. Der Fries zeigt Ranken und, jeweils in der Mitte des Interkolumniums, Medusenmasken. Ein Opisthodom war nicht vorhanden. Der Bau, der die Kräfte der Bauherren überstieg, schritt langsam und mit Unterbrechungen vorwärts; um 150 war erst die innere Tür des Chresmographeions im Bau; hundert Jahre später stiftete Ptolemaios XIV. Elfenbein für ihre Flügel. Schließlich blieb der Tempel doch unvollendet stehen.

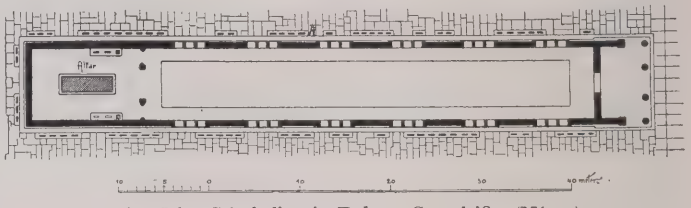
Solchen Riesenwerken gegenüber erscheint, was wir über Athen hören, bescheiden. Im Anfang unserer Periode (vor 315) errichteten die Athener in Delos einen höchst eigentümlichen Bau, die 67 m lange Stierhalle (Abb. 667 f.); eine südliche dorische Vorhalle führte zu einem langen, durch Fenster erhellten Saal mit vertiefter Mitte; dahinter ein Gemach mit einem Altar, durch Pfeiler mit Stierkapitellen (Abb. 668) abgegrenzt, wie wir diese schon aus Persien kennen (Abb. 216), durch eine hochliegende, aus Pfeilern (»attischen Säulen«) gebildete Attika erleuchtet. Die Vermutung, es sei hierin der berühmte »Hörneraltar« zu erkennen, ist unhaltbar, die neuere Vermutung, es sei hier ein als Weihgeschenk dargebrachtes, wohl historisch bedeutsames Schiff aufgestellt gewesen, noch nicht genügend gesichert. In Athen selbst waren die baulichen Aufgaben einfacher; man begnügte sich mit einigen privaten Denkmälern für musische Siege, in denen Nikias (319) die Fassade des Mittelbaues, Thrasyllos (319, erweitert 270) oberhalb des Theaters (Abb. 500, 45) den Südflügel der Propyläen schwächlich kopierte. Lykurgos, Athens finanzkundiger Leiter, richtete das Lykeion ein, in

665. Treppenaufgang in Didyma

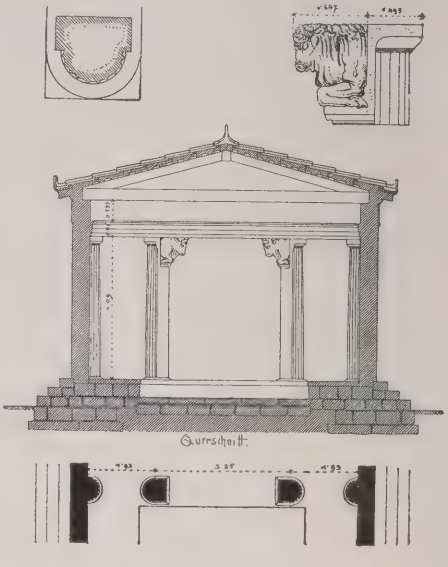
666. Pilasterkapitell (Stück) vom Didymaion

dem die Peripatetiker sich niederließen. Ihm verdankte man auch die Vollendung des großen Theaters. Philon, der Erbauer des Arsenals (S. 322), versah gegen Ende des Jahrhunderts den eleusinischen Weihetempel mit einer großen zwölfsäuligen Vorhalle (Abb. 532).

Die ionische Malerei des 4. Jahrhunderts, eine Fortsetzung der »asiatischen« (S. 311 f.), glänzt vor allem durch den Namen des Apelles von Kolophon, der aber meistens in dem benachbarten Ephesos lebte und daher Ephesier genannt wird, eines vielgewanderten (S. 319) und allseitig gebildeten Mannes aus alter Künstlerfamilie, der in der Malerei die Stellung eines Praxiteles einnimmt, ja von den Späteren geradezu als der erste Maler aller Zeiten betrachtet wird. Außer bei heimischen Meistern hatte er auch in Sikyon den Unterricht des Pamphilos genossen. In Komposition und Verteilung im Raume gestand er anderen den Vorrang zu; seine Hauptstärke lag neben sorgfältiger und unablässig geübter Zeichnung in der leichten natürlichen Anmut, einer echt ionischen Gabe, die ihn bewog, zu rechter Zeit den Pinsel fortzulegen (manum de tabula), und ihn auf die wirkungsvolle Enkaustik zu Gunsten der bequemeren Temperatechnik verzichten ließ. Obschon er sich ebenso wie die übrigen Zeitgenossen mit den alten vier Farben (S. 260) begnügte, wußte er doch durch alle malerischen Mittel die größten Wirkungen zu erzielen; namentlich Glanzlichter verwandte er in wirksamster Weise. Dabei sorgte er aber durch eine dunkle Lasur für eine einheitliche Stimmung



667. Die »Stierhalle« in Delos. Grundriß. (Nénot)



668. Die »Stierhalle« in Delos. Querschnitt. (Nénot)

669. Die aldobrandinische Hochzeit. Vatikan

des Ganzen; sie bot zugleich durch erhöhte Haltbarkeit einen Ersatz für das Einbrennen bei der Enkaustik (S. 320). Seine jagende Artemis unter ihren schwärmenden Begleiterinnen wetteiferte mit der Anmut der homerischen Verse (Od. 6, 102ff.). Sein berühmtestes Bild war die mit dem schönen Oberkörper aus der Meeresflut auftauchende Aphrodite Anadyomene, wie sie die feuchten Locken mit beiden Händen preßt, die Augen in Liebreiz schwimmend; das Bild war eine Hauptsehenswürdigkeit des Asklepiosheiligtums in Kos, später des Cäsar-Tempels in Rom. Neben der Anmut und den malerischen Vorzügen zeichnete seine Bilder eine packende Lebendigkeit aus; um deretwillen lobt Herodas ein Stieropfer des Künstlers. Kaum minderen Ruhm erwarb sich Apelles durch seine Bildnisse, deren sprechende Ähnlichkeit und Lebendigkeit gerühmt wird. Zahlreiche Bilder verherrlichten Philipp und Alexander nebst dessen Heerführern, besonders in bewegten Reiterbildern (z. B. Antigonos). Die etwas höfische Idealisierung des großen Königs als Zeussohn, mit dunkler Hautfarbe statt der wirklichen hellen und mit dem Blitze des Zeus in der Hand, der aus dem dunkeln Grunde hervorleuchtete (im Artemision zu Ephesos), oder in Begleitung Nikes und der Dioskuren als der anderen Zeussöhne, gewann ihm die Gunst des Königs und das Privileg als Hofmaler. Auch scheint ihm die für Hofkunst so brauchbare Allegorie nicht fremd geblieben zu sein, wenn das von den Künstlern der Renaissance mit Vorliebe nachgeahmte Bild der Verleumdung, eine lebendige Gruppierung aller schlechten Leidenschaften, wirklich von ihm herrührte; es sollte durch eine Intrige seines Nebenbuhlers Antiphilos (S. 358) veranlaßt worden sein. Verwandt war die Schilderung Alexanders als Sieger auf dem Wagen mit dem gefesselten Kriege; ein anderes Bild stellte Donner, Blitz und Wetterstrahl dar, doch wohl personifiziert. Auch eine Prozession des ephesischen Obereunuchen (Megabyzos) reizte seinen Pinsel. Er war überhaupt ein ebenso fruchtbarer wie populärer Maler; daher von keinem so viele Anekdoten erzählt wurden wie von ihm, auch als Schriftsteller war er tätig.

Alexanders packende Erscheinung beschäftigte auch sonst die Malerei dieser Zeit. So schilderte Aëtions berühmtestes Bild (wiederum ein Temperagemälde) Alexanders Hochzeit mit der baktrischen Prinzessin Roxane (327): ein Vorwurf, der durch Sodomas wetteifernde Nachbildung auf Grund von Lukians Beschreibung berühmt geworden ist. Die gleiche Züchtigkeit in der Erscheinung der Braut wird einem anderen Hochzeitsbilde desselben Meisters nachgerühmt. Auf beiden Bildern erschienen Fackeln, dort in der Hand des Brautführers Hephaistion, hier in der der Brautmutter; vermutlich waren ähnliche Beleuchtungseffekte wie

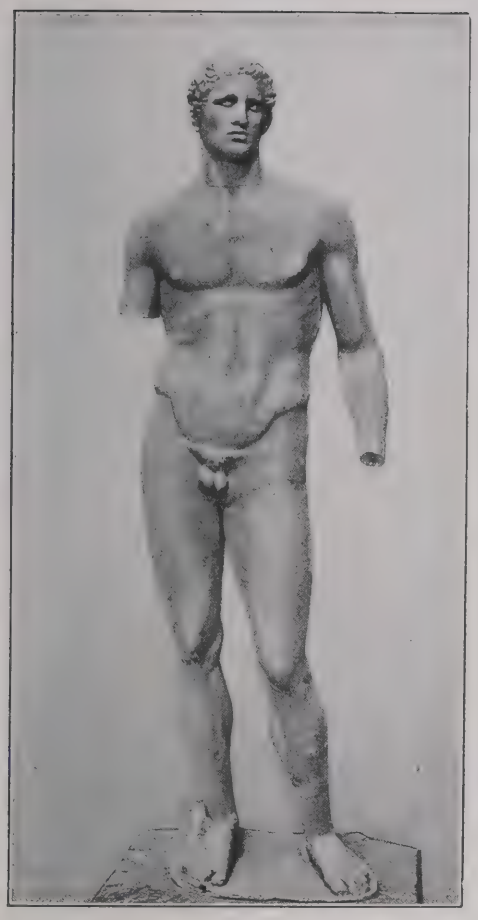
670. Achills Streit mit Agamemnon. Wandmalerei in der Halle des Apollotempels in Pompeji. (Steinbüchel)

bei Apelles dadurch erzielt, wozu in dem Roxanebilde der reichere Hintergrund Gelegenheit bot. Auch auf Hippys' Bilde der Hochzeit des Peirithoos wird eine hell brennende Hängelampe erwähnt. Mit allen diesen Hochzeitsbildern läßt sich ein 1606 in Rom aufgedecktes Bild, die »aldobrandinische Hochzeit«, jetzt in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt, vergleichen (Abb. 669), wenn es auch einfachere malerische Mittel verwendet. Es zeigt in der Mitte die verschleierte Braut, der Aphrodite ermunternd zuredet, rechts von ihr den auf der Schwelle sitzenden dunkelfarbigen Bräutigam, an den beiden Enden Gruppen von Frauen und Mädchen, das rituelle Brautbad (Weihwasser) bereitend oder den Hochzeitsgesang anstimmend. Die Ungleichheit des kompositionellen Wertes dieser letzteren, etwas mager geratenen Gruppe läßt vermuten, daß uns nur die Umgestaltung eines älteren Vorbildes erhalten ist.

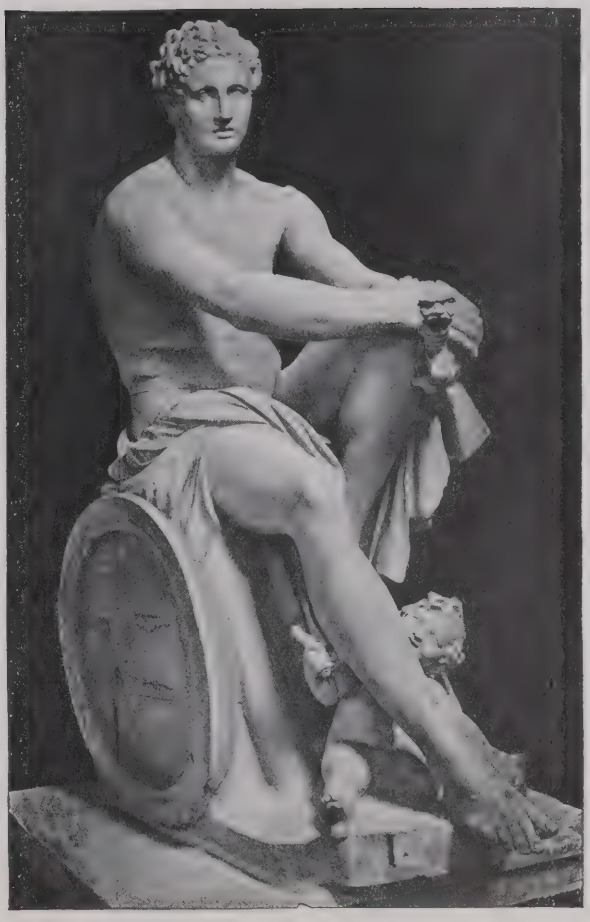
Den Alexandermalern mag auch Antiphilos hier angereiht werden, wenn er auch kein Ionier war, sondern aus Ägypten stammte, der angebliche Nebenbuhler des Apelles. Gleich diesem verherrlichte er Philipp und Alexander in Begleitung Athenas, letzteren auch als Knaben, ebenso Ptolemaios als Jäger. Unter seinen mythologischen Bildern war ein spähender Satyr (ein höchst beliebtes Motiv) besonders berühmt; eine andere Seite des vielseitigen Künstlers offenbarten seine Genrebilder, die ersten Beispiele der »Rhopographie« (Kleinkrammalerei), die auch die geringen oder niedrigen Erscheinungen der täglichen Umgebung für wert hielt, künstlerisch dargestellt zu werden. So malte er Wollspinnerinnen in eifriger Arbeit; sein feueranblasender Knabe mit dem Widerschein auf dem Gesicht schließt sich den

671. Herakles und Nessos. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa del Centauro

672. Danae und Schiffer. Pompejanisches Wandgemälde



673. Statue des Agias. Marmor. Delphi



674. Ares Ludovisi. Marmor. Rom, Thermenmuseum

soeben besprochenen Beleuchtungseffekten an. Endlich galt er als Erfinder karikierender Darstellungen (Grylli, vgl. Abb. 796); mit diesen wie mit den Genrebildchen sollte er viel Nachahmung finden. Bei alledem kam ihm seine gerühmte »Leichtigkeit« zustatten, so daß er ein großes Ansehen genoß.

Apelles' künstlerischer Gegenpart war Protogenes aus der karischen Stadt Kaunos, ein sehr bedeutender, von Apelles als ebenbürtig anerkannter Maler, nur daß er sich im Gegensatze zu jenem in peinlicher Durchführung seiner Temperabilder nie genug tun konnte und darüber leicht ins Übermaß geriet. Etwa in den zwanziger Jahren war Athen, gegen Ende des Jahrhunderts Rhodos der Hauptsitz seines Schaffens. In Athen genoß eine Darstellung des Schifferheros Paralos und der Ammonias, Vertreter der beiden attischen Staatsschiffe gleichen Namens, große Popularität; die volkstümliche Deutung erblickte darin die Begegnung des Odysseus mit Nausikaa. Auch ein Bildnis der Mutter des Aristoteles gehört in diese Zeit, vielleicht auch eines des Philiskos, vermutlich des Lehrers Alexanders. Den König selbst feierte Protogenes auf Aristoteles' Rat; durch Beigabe eines Pan verherrlichte er den Eroberer Indiens als neuen Dionysos, denn auch diesem Zeussohne hatte einst bei seinem indischen Feldzuge der bocksfüßige Dämon, der Urheber des panischen Schreckens, zur Seite gestanden. Nach Rhodos gehören unter anderm der dortige Heros Ialysos mit

675. Apoxyomenos nach Lysippos. Marmor. Vatikan

einem Hunde neben sich, das Werk siebenjährigen Mühens, angeblich viermal völlig übermalt, und ein ausruhender Satyr mit Flöten in der Hand, ursprünglich mit einem vielbewunderten Rebhuhn als Beiwerk, das der Maler später tilgte; das Bild gehört in die Zeit der Belagerung von Rhodos durch Demetrios (304). Diese Gemälde scheinen, auch hierin im Gegensatze zu Apelles, eine Vorliebe für idyllische Motive zu verraten. Daneben übte Protogenes sowohl den Erzguß wie theoretische Schriftstellerei über seine Kunst.

Um diese Zeit lebte auch Theon von Samos. Er war wegen seiner Kunst, die Phantasie des Beschauers lebhaft anzuregen, berühmt. Ein zum Kampfe stürmender Krieger, Orestes die Mutter und Ägisth mordend, sein Wahnsinn, die Seherin Kassandra, der rasende Kitharspieler Thamyras waren derartige Motive. Auch einen ganzen Zyklus troischer Szenen kannte man von ihm; dieser kam später nach Rom und ward vielleicht in der Halle des Apollotempels in Pompeji nachgebildet (Abb. 670).

Nach Syrien weisen zwei andere Maler, beide zur Königin Stratonike in Beziehung gesetzt. Ktesikles verewigte ein Liebesabenteuer der Königin mit einem Fischer; von Artemon wird ihr Bildnis genannt. Sonst malte er mythische Stoffe, besonders herakleische Abenteuer, die wir vielleicht (z. B. Herakles und Deianeira, Abb. 671) ebenso wie seine von Räubern angestaunte Danae (Abb. 672) in pompejanischen Bildern, wenn auch wohl in einiger Umgestaltung, wiedererkennen dürfen. Seine Bilder wurden noch in Rom geschätzt.

Lysippos. Der bedeutendste Plastiker der Zeit ist unzweifelhaft Lysippos aus Sikyon. Seine Tätigkeit fällt ganz in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Ausschließlich Erzgießer, in dieser Kunst aber der größte Virtuose, hat er neben den Überlieferungen der polykletischen Schule, von denen er ausging, offenbar auch Skopas auf sich einwirken lassen. Das dürfen wir allerdings nicht, wie oft geschieht, aus der in Delphi aufgefundenen, um 340 geschaffenen Statue des Siegers Agias von Pharsalos (Abb. 673) schließen, deren engerer Zusammenhang mit Lysipp weder äußerlich bezeugt, noch stilistisch glaublich ist. Allerdings steht auch sie unter dem Einfluß eines skopasischen Werkes (Abb. 611). Für den Übergang der skopasischen zur lysippischen Weise darf man aber an den sitzenden Ares (Abb. 674) erinnern, dessen Gesicht mehr Züge von Skopas als von Lysipp aufweist, während die lässige, abgespannte Haltung bereits ganz das Gepräge des letzteren trägt, ohne daß wir darum allerdings in ihm ein eigenes Werk des Lysipp sehen müßten. Vielleicht darf man an seinen Genossen Leochares denken. Außer den älteren Meistern hat Lysipp auch eifrig die Natur selbst studiert und auf diese Studien seine Hauptfortschritte begründet. Mit besserem Erfolg als Euphranor (S. 327) beginnt er die hergebrachten Proportionen zu modeln und in Körper-

formen und Stellung größere Leichtigkeit anzustreben. Eine sichere Anschauung des fertigen lysippischen Stiles verschafft uns der Apoxyomenos im Vatikan (Abb. 675), dessen Original einst im Besitze Kaiser Tiberius' war: ein Jüngling reinigt sich mit dem Schabeisen von dem Staube des Ringplatzes. Die Kunst, selbst ruhige Stellungen von elastischer Beweglichkeit durchströmt rhythmisch darzustellen und gewöhnliche Beschäftigungen durch die Schönheit der Formen zu adeln, die gepriesene Eleganz des Meisters, ist hier auf das höchste entwickelt. Gegen Polyklets Kanon gehalten erscheinen am Apoxyomenos die Beine und Arme schlanker, der Oberleib kürzer, der Kopf kleiner; die weitere Fußstellung erhöht die Leichtigkeit und Beweglichkeit. Das porträtmäßige Gesicht hat einen leicht gespannten Zug. Das Haar ist leichter und freier behandelt, in seiner Modellierung auf die Mitwirkung von Licht und Schatten Rücksicht genommen. Dies malerische Element tritt auch in der Körperbehandlung hervor, die sich wesentlich von der älteren unterscheidet. Außer den Muskeln wirkt die geschmeidige Haut mit, namentlich wo sie etwa durch Vorstrecken der Arme abgespannt wird (ein sehr beliebtes Motiv), und läßt die Körper trockener erscheinen. Damit hängt eine bedeutende Neuerung Lysipps zusammen: während die älteren Statuen fast durchweg bildmäßig auf eine einzige Ansicht berechnet waren, schafft Lysipp nicht für eine solche, sondern aus lebendigstem Gefühl für räumliches, nicht für bildliches Dasein. Daß seine Statuen dadurch volle Freiheit der Bewegung, klare und wirksame Ansichten von allen Seiten erlangen, ist nur eine notwendige Folge dieser grundsätzlich anderen Auffassung der Natur, die auch dadurch nicht erschöpfend charakterisiert wird, daß man Lysipp die Hinzufügung der dritten Dimension (der Tiefe) zuspricht. Seine Werke sollen nicht nur mit dem Auge erfaßt werden: wir müssen uns körperlich in sie hineindenken, um den ganzen Lebensreichtum, der in ihnen steckt, zu erfassen und zu fühlen. Dadurch ist Lysipps Gestalten eine wie selbstverständliche Natürlichkeit eigen; auf sie bezieht sich wohl ebensosehr wie auf die leichteren Verhältnisse der Ausspruch des Meisters, Polyklet habe die Menschen so gebildet, wie sie wirklich seien, er selbst so wie sie uns erschienen. Zahlreiche Siegerstatuen machten diese Grundsätze

676. Palästrit am Schuh nestelnd. Marmor. London, Lansdownehouse (Kopf Fagan; Baumstamm entfernt)

677. Ausruhender Hermes. Erz. Neapel

678. Alexander der Große. Herme Azara. Marmor. Louvre

populär. Auch die fälschlich als ein die Sandalen anlegender Hermes gedeutete Statue gehört hierher (Abb. 676): es ist ein Palästrit, der in der Vorbereitung zu den Übungen die Sandalen ablegt und zugleich einen Blick auf die sich schon tummelnden Genossen wirft, ein wundervolles Bild jugendlicher Lebhaftigkeit in monumental ruhiger künstlerischer Fassung. Echt lysippischen Charakter trägt der ausruhende Hermes in Neapel, eine der schönsten Erzstatuen des Altertums (Abb. 677), auch mit Recht berühmt wegen der anschaulichen, aber künstlerisch geschlossenen Darstellung rastloser Beweglichkeit.

Eine so individuelle Auffassung des Menschen förderte auch das Porträt. Unter Lysipps Bildnissen, in denen er Ähnlichkeit mit geistvoller Charakteristik zu verbinden wußte, waren am zahlreichsten und berühmtesten die Alexanders des Großen, bald gen Himmel blickend, mit der Lanze in der Hand, mit der er die Welt erobert hatte, bald zu Pferde mit seinen Generälen in der Schlacht, oder auf der Löwenjagd (delphische Gruppe zusammen mit Leochares, S. 347). Eine dürftige und verwaschene, aber mit Namen bezeichnete Büste im Louvre (Abb. 678), durch ihren gespannten Ausdruck und ihre »trockene« Behandlung dem Apoxyomenos verwandt, gibt nur einen schwachen Begriff von Lysipps Auffassung, um so weniger, als wir von der Statue, zu welcher dieser Typus nach aller Wahrscheinlichkeit ge-

679. »Alexander mit der Lanze«.
Bronzestatuette. Paris

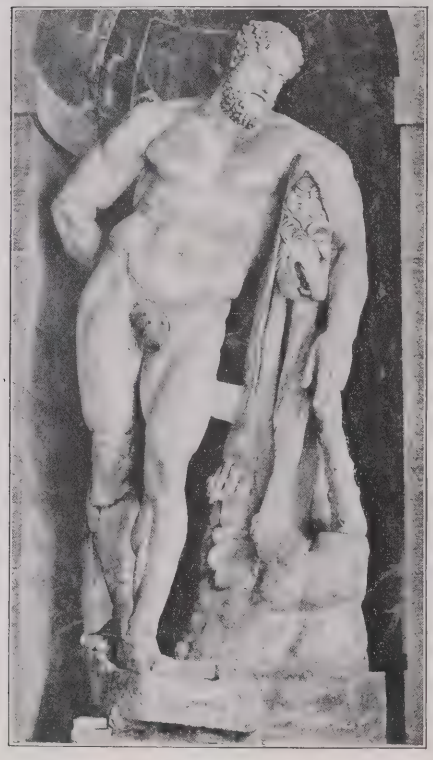
680. Alexander. Marmor. Aus Pergamon.
Konstantinopel

hörte, vom Alexander mit der Lanze, auch nur einen schwachen Nachklang in einer stark zerstörten Bronzestatuette (Abb. 679) besitzen; weit vollendeter tritt uns Lysipps Art in einem schönen Kopf aus Pergamon entgegen (Abb. 680, vgl. 661), der, allerdings wohl durch die Vermittelung einer Camee, noch auf dem späten Goldmedaillon Abb. 681 nachgebildet erscheint und die für ersteren auch sonst zu erschließende eindrucksvolle Kopfhaltung sichert. Das Löwenartige der Erscheinung, das Verschwimmende und der feuchte Glanz des Auges werden an den lysippischen Bildern Alexanders gerühmt; diese Vorzüge machten ihn zum privilegierten Bildner des Königs. Auch Alexanders Feldherren wurden von Lysippos verewigt. Besonders berühmt war die Reitergruppe der 25 am Granikos gefallenen Gefährten, die aus der makedonischen Stadt Dion später nach Rom versetzt ward; wir mögen uns den Charakter der Reiter an einer herkulanischen Erzstatuette des Königs selbst deutlich machen. Von literarischen Porträts werden Bildnisse des Sokrates und Äsop genannt; auf ersteres geht wohl der im Louvre erhaltene vornehme und abgeklärte Typus zurück. Der »Äsop Albani«, das feine Bildnis eines Verwachsenen, ist späteren Ursprungs und stellt vielleicht einen Hofzwerg antoninischer Zeit dar.

Daß Lysipps Proportionen eine bedeutende Mannigfaltigkeit vertrugen, zeigen seine vielen Heraklesstatuen, in denen er das Ideal des jugendlichen wie des bärtigen Heros für immer feststellte. Zeigte dies auch vor allem die Körperkraft des Helden, so wußte er ihn doch auch in verschiedenen Stimmungen zu schildern. Gerne suchte er ihn bei seinen Arbeiten auf (zwölf Taten in Alyzia, vgl. Abb. 682): bald saß der Held betrübt, den Kopf auf die Hand gestützt, auf einem Korbe (des Augiasstalles, Koloß in Tarent, später in Rom,

dann in Konstantinopel), bald lehnte er sich nach der letzten Arbeit, dem Hesperidenabenteuer, ermüdet auf seine Keule (Abb. 683), dann aber nahm er wieder zechend am Göttermahle teil (Epitrapezios, Abb. 684, nur 1 Fuß hoch). In mehreren dieser Statuen zeigt sich der Kontrast zwischen dem eigentlichen Wesen des Helden und seiner augenblicklichen Situation als Mittel verwendet, viel behandelte Gegenstände neu zu beleben. Über Herakles hinaus führen Lysippos' Zeusbilder (ein 17 m hoher Koloß in Tarent), die nicht genauer bekannt sind. Berühmt war auch der isthmische Poseidon, schwerlich die lateranische Statue mit aufgestütztem Fuß;

684. Herakles Epitrapezios (Tafelaufsatz) nach Gips. (Original verschollen)

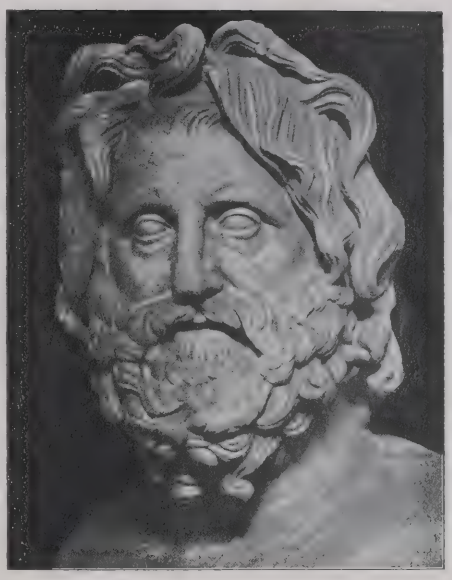


683. Commodus als ausruhender Herakles, Kopie nach Lysipp mit verändertem Kopf. Marmor. Florenz, Pal. Pitti

682. Herakles mit dem Hirsch. Aus Torre del Greco. Erz. Palermo

681. Alexander der Große. Goldmedaillon aus Abukir. Berlin

wenn sein Kopf mit Recht in einer vatikanischen Büste (Abb. 685) wiedererkannt worden ist, so zeigen die verwetterten Züge dieses Seemanns, bis zu welchem Grade Lysipp seine Götter vermenschlichte und individualisierte. Nichts Genaueres ist über Lysipps Eros von Thespiä überliefert, den man jedoch auf stilistische Gründe hin in dem geschmeidigen Knaben, der einen Bogen bespannt, wiedererkennen darf. In seinem Kairos endlich (vgl. Abb. 697, unten C, 8), dem rasch mit beflügeltem Fuße vorbeieilenden Gotte des günstigen Augenblicks, der die Wage »auf der Schneide des Schermessers« hält und die eine Schale herabdrückt, schlug Lysipp einen Ton an, der bald zu allegorischer Überladung führen sollte, wie sie die Malerei dieser Zeit schon kannte (S. 357): die Allegorie blüht allezeit in höfischer Kunst.

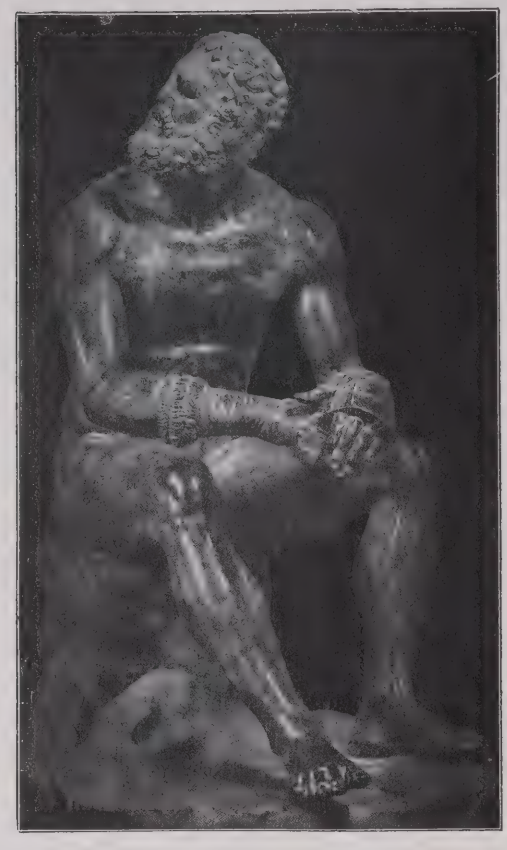


685. Poseidonkopf. Marmor. Vatikan

Nur selten hat sich Lysipp auf das Gebiet der Frauendarstellungen begeben (Musen). Entschieden lysippische Züge weist der Kopf der älteren »Herkulanerin« in Dresden (Abb. 952) auf, doch liegt wahrscheinlich die Verbindung eines lysippischen Kopfes mit einer Gewandstatue praxitelischer Art (Abb. 644ff.) vor. Hervorgehoben werden lebendige Darstellungen von Tieren: Pferde, Hunde, Löwen; dergleichen Bildungen lagen ganz in seiner Richtung (vgl. Abb. 657).

686. Erzkopf eines Siegers. Olympia

Lysippos steht sowohl wegen der Zahl seiner Werke (man zählte deren nicht weniger als 1500) wie durch den Reichtum seiner Stoffe, durch den realistischen Zug in der Wiedergabe der Körperformen, durch die individuelle Lebenskraft, die er seinen Gestalten einzuflößen verstand, durch die Natürlichkeit seiner Stellungsmotive, durch die starke Betonung der Räumlichkeit in der ersten Reihe der großen griechischen Künstler. Rein formal betrachtet ist er der Vollender der griechischen Plastik, mag er auch an geistigem Gehalt hinter Phidias zurückstehen. So hat er denn auch für die Folgezeit eine Art von



687. Sitzender Faustkämpfer. Erz. Rom, Thermenmuseum

künstlerischer Weltsprache begründet. Eine Schattenseite seiner realistischen Richtung zeigt sich alsbald in dem Naturalismus seines Bruders Lysistratos; dieser stellte seine Bildnisse mit Hülfe wächserner Naturabgüsse her, die er aus Gipsformen gewann und überarbeitete. Es war das — wie ein Jahrtausend früher in Ägypten, S. 44 — kein ganz mechanisches Verfahren, aber doch eines, das zu unkünstlerischer Überschätzung uneingeschränkter Naturtreue führen konnte. Das Bildnis eines olympischen Siegers (Abb. 686) zeigt bei absoluter Beherrschung des Erzgusses und einer, wie über dem Leben geformten Wiedergabe der unschönen, verschwollenen Nase und des Gesichts doch eine so bewußte Stilisierung der manirierten Augenbrauen und des Haares und Bartes — nur der Schnauzbart ist auffällig kompakt gebildet, wie das bei einem Naturabguß wohl unvermeidlich wäre — daß man in ihm ein Werk lysistratischer Richtung sehen möchte. Die rücksichtslose Natur eines gewalttätigen, nur seiner Körperkraft vertrauenden Faustkämpfers ist dabei doch zu starker und geschlossener Wirkung gebracht.

688. Betender Knabe. Erz. Berlin (Arme falsch ergänzt)

Außer von Apelles und Lysippos ließ Alexander sich gern vom Gemmenschneider Pyrgoteles darstellen, doch hat sich bisher keines seiner Werke nachweisen lassen. So sind wir auf die Münzen angewiesen, die zuerst Lysimachos mit dem Bilde des großen Königs prägen ließ (Abb. 661). Bis in die späten Zeiten des Altertums hinein hat man aber das Bild Alexanders vervielfältigt; ein sprechender Beweis dafür sind goldene Preismünzen, die in Tarsos und Abukir (Abb. 681) neben solchen mit andern zeitgemäßen Darstellungen gefunden wurden.

Die Lysippeer. An Lysippos schloß sich eine große Schule an. Von seinen eigenen Söhnen war Euthykrates, wohl sein Erbe, dem Vater zwar ähnlich, aber herber, strenger, ohne seine Eleganz; seiner Richtung möchte man die in Rom gefundene Erzstatue eines sitzenden Faustkämpfers (Abb. 687) zuweisen. Im Körper, am auffälligsten in Bart und Haar, streng, dabei rücksichtslos realistisch stilisiert, zeigt sie mit unerbittlicher Wahrheit

690. Tyche von Antiochia nach Eutychides. Marmor. Vatikan

689. Flußgott (Eurotas des Eutychides?). Marmor. Vatikan

einen Helden der Palästra und vergißt nicht, selbst Entstellungen und Wunden zu betonen. Die auffällige Mischung dieser scheinbar widersprechenden Eigenschaften hat zu sehr verschiedenen Datierungen, sogar ins 5. Jahrhundert, geführt; dagegen spricht nicht nur der äußerliche Umstand der erst später eingeführten Boxhandschuhe mit scharfkantigen Riemen, sondern auch die frei räumliche Komposition, während deren enge Geschlossenheit andrerseits verbietet, das Werk für hellenistisch zu halten. Der Schüler des Euthykrates, Teisikrates, näherte sich wieder der Art des Lysipp so sehr, daß man manche ihrer Werke nicht zu unterscheiden vermochte. Auch Teisikrates, wie die Lysippeer überhaupt, pflegte mit Vorliebe das Gebiet der Siegerstatue, ohne ideale und mythische Gegenstände zu meiden. Seine Leto, die gleich nach ihrer Niederkunft von einem Eber erschreckt wird, die Darstellung einer Erzählung, welche den Namen des Ptoïon erklären sollte, stand in dem Apolloheiligtum dieses böotischen Berges. Von Boëdas' betendem Knaben besitzen wir wohl eine Kopie in der schönen Berliner Erzstatue (Abb. 688), auch diese der Art des Lysipp ganz nahestehend. Chares von Rhodos (Lindos) schuf um 290 v. Chr. den weltberühmten, 31 m hohen rhodischen Koloß des Sonnengottes, von dessen Schicksalen uns manches berichtet wird, von dessen Aussehen wir aber nichts Tatsächliches wissen. Mehr Anschauung haben wir von einem andern Lysippeer, Eutychides von Sikyon, der, vermutlich für Sparta, ein Bild des Flußgottes Eurotas schuf, vielleicht das Vorbild des kräftigen, aus dem Schilf hervortauchenden vatikanischen Torso (Abb. 689). Von besonders weit reichender und lange dauernder Wirkung war ein anderes, ungemein populär gewordenes Werk, die eherne Stadtgöttin (Tyche) der neuen syrischen Hauptstadt Antiochia mit dem zu ihren Füßen schwimmend aus dem Wasser auftauchenden Flußgott Orontes (Abb. 690). Wir finden die Einwirkung dieser bewegten und reizvollen, aber doch monumentalen Erfindung in nicht wenigen Bildern ähnlicher

691. Nike von Samothrake. Marmor. Louvre.
(Nach der Ergänzung im Straßburger Museum)

Verkörperungen wieder. Wenn man nun aber vermutet hat, daß Eutychides auch der Schöpfer eines der schwungvollsten Meisterwerke der hellenistischen Periode sei, der Nike von Samothrake (Abb. 691. 692), so stellen sich dem schwere Bedenken entgegen. Schon die äußere Grundlage der Vermutung hält nicht Stand. Man nimmt wegen eines im Motiv ähnlichen Münzbildes des Demetrios Poliorketes (Abb. 693) an, die Nike von Samothrake verherrliche den entscheidenden Seesieg, den dieser Fürst 306 beim kyprischen Salamis über Ptolemaios erfocht, so daß nun er und dann alle Diadochen den Königstitel annahmen. Aber das Denkmal dieses Sieges hätte kaum in dem ganz unter ptolemäischem Einfluß stehenden Samothrake Aufstellung finden können. Das Münzbild stimmt auch in wichtigen Punkten nicht mit der Statue überein; auf ihm ist Nike tief gegürtet, hat tief gesenkte Flügel, keinen Mantel, bläst die Trompete, was für die Ergänzung der Statue zwar auch zuerst angenommen wurde (Abb. 691), aber wegen der dazu notwendigen unantiken Handhabung des Instrumentes verworfen werden muß. Auch ist der Gewandstil weiter entwickelt, als für die angenommene Entstehungszeit glaublich wäre. Wir besitzen in der Statue also die jüngere, vermutlich rhodische Ausführung eines schon in der Zeit des Demetrios vorhandenen einfacheren Typus. Die hochgewachsene jugendliche Göttin schreitet auf dem Vorderteile des Schiffes vorwärts, das Schreiten fast zum Fluge steigernd, aber zugleich nach rechts hin gewendet; das muß sich aus der Handlung erklären, die wir nicht ganz sicher feststellen können: vielleicht hob sie einen Kranz empor. Das tragbare Tropaiongestell, das die Ergänzung annimmt, ist auch nicht gesichert; es entspricht mehr römischer als griechischer Sitte. Vielleicht haben wir, wenn nicht den später geradezu banal gewordenen Palmzweig, die Stylis, das die Flagge vertretende Schmuckstück des antiken Schiffes, vorauszusetzen, wie es wohl auch auf der Münze des Demetrios zu erkennen ist.

Der Vergleich mit der Nike des Paionios (Abb. 573) zeigt die gesteigerte Leidenschaft der Bewegung, die stärkere Lebhaftigkeit der Empfindung und die raffiniertere Behandlung des Faltenwurfes. An Kühnheit der Stellung und Schwung der Gewandung nimmt es eine Tänzerin des Berliner Museums mit der Nike auf.

In diesen Statuen nähert sich die lysippische Weise stark der attischen, so daß die Grenzen leicht verschwinden. Das gilt auch von dem »Mädchen von Anzio« (Taf. XI), bei dem die bewegte Stellung, das in malerischer Vernachlässigung umgeworfene Gewand und der frische, naive Ausdruck des jugendlichen Antlitzes zusammenwirken, um die ganz in

Opferndes Mädchen, Marmorstatue aus Anzio, Rom, Thermenmuseum

692. Nike von Samothrake. Marmor. Paris, Louvre

ihre Aufgabe versenkte, wohl bei einem ländlichen Opfer beschäftigte Opferdienerin (sie trägt ein Brett mit Kultgerät) zu einer besonders anziehenden Erscheinung zu gestalten. Sie wird einem Lysipposschüler Phanis zugeschrieben; jedenfalls wird sie etwa dieser Richtung angehören.

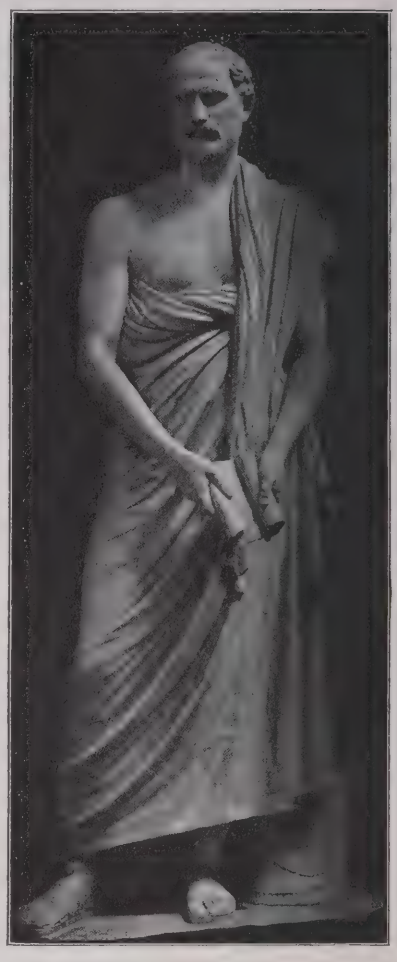
Die eigentliche Schule Lysipps scheint ein paar Generationen nicht überdauert zu haben; Sikyon tritt als Kunststätte viel früher zurück als Athen. Der Einfluß der lysippischen Weise bleibt aber bestehen und erstreckt sich weithin, Lysippos bleibt auch für die Folgezeit der maßgebende Gesetzgeber der Plastik, nicht zum wenigsten, weil etwa um das Ende unseres Zeitabschnittes die Plastik ihren allerdings höchst einseitigen Geschichtschreiber in Xenokrates, einem Schüler des Euthykrates fand, der als Schriftsteller bedeutender denn als Bildgießer gewesen zu sein scheint.

693. Nike auf einem Schiff. Münze des Demetrios

694. Kopf des Sarapis. Marmor. Vatikan

695. Menandros. Marmor. Kopenhagen

Attische Bildhauer. Von den Genossen des Skopas am Maussoleum traten Leochares und Bryaxis auch ferner in den Dienst der Monarchie; desgleichen Euphranor (S. 327). Leochares (vgl. S. 347) arbeitete mit Lysippos zusammen für Delphi eine Gruppe Alexanders auf der Löwenjagd, besonders aber schuf er für das Philippeion in Olympia (Abb. 458, PH) die Statuen Alexanders, seiner Eltern und seiner Großeltern aus Gold und Elfenbein. Schon dies Material bedeutet Vergötterung. In der Tat hatte Philipp auf dem Feste zu Aigai, wo er ermordet wurde, sein eigenes Bildnis den Statuen der zwölf Götter zugesellt; unter dem Zeussohn Alexander ward es voller Ernst mit der Apotheose. Bryaxis blieb im Osten und erwarb dort hohen Ruhm; für Rhodos schuf er fünf Kolosse, für die syrische Residenz Daphne (S. 353, vgl. 332) einen stehenden langbekleideten Apollon als Kitharoden mit der Schale in der Rechten. Auch in der schwer zu entwirrenden legendarischen Überlieferung von der Einführung des Sarapis-Kultes in Alexandria wird der Name des Bryaxis genannt, allerdings als des Verfertigers eines angeblich uralten Bildes aus der Zeit des Sesostris. Darin hat man meist die Nachwirkung der Kunde sehen wollen, daß die Statue des Sarapis in Alexandria von Bryaxis stamme, und damit noch den legendarischen Zug verbunden, daß sie aus Sinope geholt worden sei. Im Widerspruch zu dieser und andern Hypothesen darf es jetzt als gesichert gelten, daß die in der Gestalt des Sarapis verkörperte Idee, welche Griechen und Ägypter in einem neuen Kult vereinigen sollte, unter dem ersten Ptolemäer entstand und zwar in dem bei Memphis am Wüstenrand — die Gegend hieß Sinopion — gelegenen Heiligtum des Osorapis (Osiris-Apis); die Einführung des neuen Gottes in sein alexandrinisches Hauptheiligtum erfolgte aber erst 286 oder etwas später, so daß wir an der Urheberschaft des Bryaxis nicht festhalten können. Das akrolith oder in ähnlicher Technik hergestellte kolossale Sitzbild stellte den Gott thronend,



696. Demosthenes nach Polyeuktos (Hände einst gefaltet). Marmor. Vatikan

in kurzärmeligem Chiton (vgl. Abb. 780) und Mantel dar, den Kalathos auf dem Haupt, den Kerberos an der Seite; die zahlreichen Wiederholungen steigern die Charakteristik des Unterweltgottes durch die tief in die Stirn herabhängenden Locken je länger je mehr (Abb. 694); das Urbild war darin schlichter. Als »der alexandrinische Gott« gewann dieser Sarapis große Verbreitung über die ganze antike Welt.

697. Hypnos. Marmor. Madrid.
Arme ergänzt, Kopf nach der besseren Kopie von Erz im Brit. Museum

In Athen selbst zeigt sich der Einfluß Lysipps und der ganzen Zeitrichtung besonders auffällig darin, daß selbst Praxiteles' Söhne Kephisodotos d. J. und Timarchos viele Bildnisstatuen (Menandros Abb. 695) schufen, was ihr Vater nie getan hatte. Die Statue des Demosthenes (Abb. 696) von Polyeuktos (280 v. Chr.) gibt das gute Beispiel eines realistischen, zugleich den geistigen Charakter des Mannes scharf bezeichnenden Bildnisses. Die gleiche Tendenz befolgen viele Porträts, welche ihre Namenlosigkeit vielfach zu einer nicht verdienten Vernachlässigung verurteilt. Genannt sei wenigstens die charakteristische Sitzfigur des Komödiendichters Poseidippos. Übrigens verfolgten die Söhne des Praxiteles auch die Spuren ihres Vaters; sie schufen zahlreiche Götterbilder von Marmor, z. B. Kephisodotos, anscheinend der bedeutendere der beiden Brüder, eine Leto (Abb. 617). Einen Prachtaltar schufen beide Brüder für das durch Kassandros seit 315 wieder aufgebaute Theben, einen andern, mit den Bildern aller Heilgötter, erschließt man aus der im Asklepieion auf Kos spielenden Szene des Herodas, doch bezieht sich die dort eingeflochtene Nennung der »Söhne des Praxiteles« kaum auf den Altar, sondern auf ein einzelnes Anathem, dessen Gegenstand wir ebenso wenig kennen wie den eines als besonders lebenswahr gerühmten Symplegma in Pergamon. In einer Gruppe von Statuen idealen Gegenstandes scheint sich die praxitelische und lysippische Art miteinander zu verbinden. Der schöne jugendliche Schlafgott Hypnos (Abb. 697), mit leicht gesenktem Kopfe vorbeihuschend und aus einem Horne Mohnsaft träufelnd, zeigt in seiner ganzen räumlichen Anschauung den Einfluß lysippischer Kunst, besonders im Bewegungsmotiv den des Kairos, in der ganzen Weichheit, ebenso wie in Gesicht und Haartracht den des praxitelischen Sauroktonos (Abb. 633). Ihm gesellen sich der kniende »Ilioneus« in München zu und eine in Subiaco zum Vorschein gekommene ausgezeichnete Jünglingsstatue, deren sichere Deutung noch nicht gefunden ist, vielleicht auch der ausruhende Satyr (Abb. 634), den man gerne Praxiteles zuschreibt.

Einen schweren Schlag für die attische Plastik bedeutete ein Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron (nach 317), das die allzu prunkvoll gewordenen Grabmäler und Bauten untersagte und nur künstlerisch nichtssagende, nüchterne Grabsteine ohne Darstellungen

698. Tanagräisches Mädchen. Tonstatuette der Sammlung James Loeb, München

gestattete; aber auch was wir anderwärts besitzen, ist trotz nicht so eingeschränkter Entwicklung meist ärmlich und eintönig. In einigen Gegenden, vor allem in Pagasai (Thessalien), sind uns aus dieser Zeit (3. und 2. Jahrhundert), zahlreiche Grabsteine mit Malerei erhalten; vielleicht waren sie einst weiter verbreitet, als die zufällig erhaltenen Beispiele (Phönikien, Ägypten) beweisen; aber meist stellen sie nur bequemen Ersatz für bemalte Reliefs dar, und machen keinen Versuch, mit der großen Malerei zu wetteifern. Den weit reichenden Einfluß praxitelischer Kunst zeigen uns die vor allem aus Tanagra bekannten liebenswürdigen Terrakottafigürchen, welche — sicher auch in Folge der durch die Zerstörung Thebens veranlaßten Bevölkerungsverschiebungen — nach denselben Modellen gearbeitet in Alexandria und anderswo auftreten. Wir haben es bei ihnen mit Erzeugnissen des Kunsthandwerkes, mit Schöpfungen einer von attischem Kunstkapital zehrenden Provinzialkunst zu tun. Stand doch der ganze Norden Griechenlands künstlerisch unter Athens Einfluß; es waren z. B. durchweg attische Künstler, denen beim Wiederaufbau der phokischen Städte und Thebens die künstlerische Ausschmückung zufiel. Jene Tonfiguren kennzeichnen am besten griechische Volkskunst und belehren uns über das Maß des Einflusses der großen Kunst auf weitere Kreise. In der Behandlung der Gewänder zeigt sich, wie allgemein verbreitet plastischer Sinn war, in dem Ausdruck und der Zeichnung, bei häufiger Flüchtigkeit der Arbeit, eine sichere Beherrschung der Formen. Mit den einfachsten Mitteln ist stets, was der Künstler wollte, vollkommen deutlich, mit einem Anflug von zierlicher Anmut oder lustigem Humor, wiedergegeben. Außer den seltenen Göttergestalten (flatternde Eroten) fesseln uns besonders die zahllosen weiblichen Gewandfiguren (Abb. 698), die Idealfiguren (Abb. 699) und die aus dem Volksleben herausgegriffenen Gestalten, wie

699. Tonfigur aus Tanagra Brit. Museum

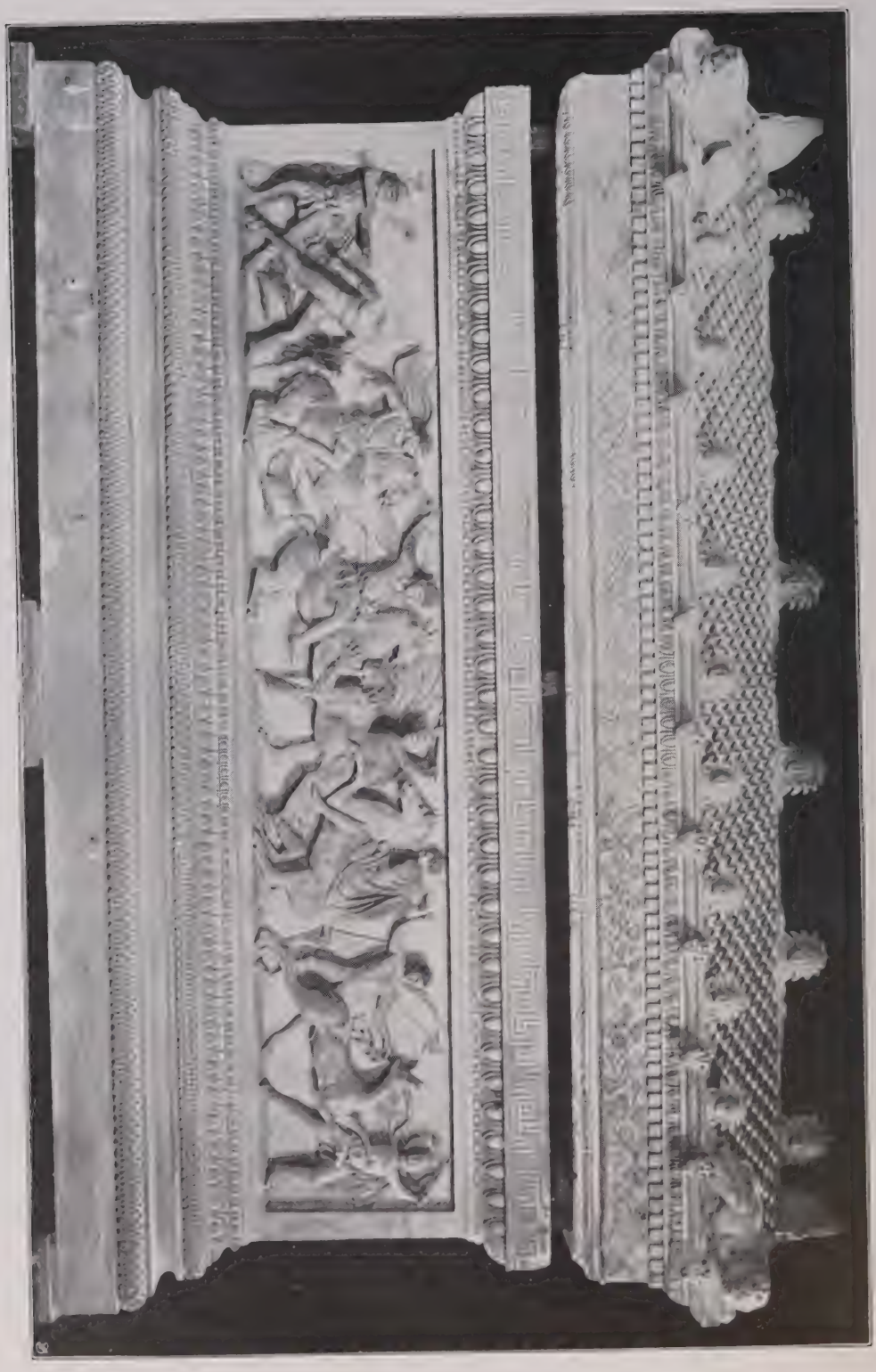
700. Pädagogische Szene. Tongruppe aus Tanagra. Berlin

DAS ALEXANDERMOSAIK AUS DER CASA DEL FAUNO IN POMPEJI. NEAPEL

der Haarkünstler, die Bäckerin, der silenartige Pädagog (Abb. 700), der Straßenjunge, der sich auf einem Felsstück oder einem Altar niedergelassen hat und in seliger Bedürfnislosigkeit das Dasein genießt.

Attische Malerei. Auch die attische Malerei folgte dem allgemeinen Zuge der Zeit. Das letzte Glied der thebanischen Künstlerfamilie (S. 321), des Nikomachos Sohn und Schüler Aristeides der Jüngere, der in unserer Überlieferung mit seinem gleichnamigen Großvater zusammengefallen ist und von vielen für den bedeutenderen der beiden Namensgenossen gehalten wird, scheint ebenso wie die Söhne des Praxiteles mehr das Genrebild und das Porträt (z. B. der Epikureerin Leontion) gepflegt zu haben. Er reicht bis an das Ende des 4. Jahrhunderts. Sein Schulgenosse Philoxenos von Eretria machte sich einen Namen durch ein Schlachtgemälde, das den Zusammenstoß zwischen Alexander und Dareios schilderte; der Besteller war Kassandros, seit 318 Herr Athens. Eine persönliche Begegnung der beiden Könige fand allein in der Schlacht bei Issos statt; auf die Urheberschaft des großen Mosaikbildes, das einen Fußboden in der sog. Casa del Fauno in Pompeji (Abb. 908, vgl. Abb. 753) schmückte (Taf. XII), hat also Philoxenos bessere Ansprüche als die apokryphe Ägypterin Helena. Der entscheidende Moment in der Schlacht von Issos, der unwiderstehliche Andrang Alexanders, der Fall eines persischen Anführers vor den Augen seines Königs, die unmittelbare Gefahr des ihrer nicht achtenden Großkönigs inmitten der Flucht der lanzenbewaffneten Perser — das alles ist mit packender dramatischer Gewalt geschildert und läßt die Komposition als wahres Muster eines bedeutenden Schlachtgemäldes erscheinen. Zugleich ist das Bild ein treffender Beleg dafür, welche ernste, geschlossene Wirkung mit den »strengen« alten vier Farben (S. 260), die hier allein verwandt sind, erzielt werden konnte; das nur angedeutete Gedränge der Reitermassen anstatt des sonst üblichen Verzichtes auf Tiefenentwicklung mag vielleicht das »Abkürzungsverfahren« sein, dessen Erfindung Philoxenos zugeschrieben ward. Wie hohes Ansehen diese Komposition alsbald genoß, zeigt mehr noch als ihre Benutzung auf etruskischen Aschenurnen die Wiederholung ihres unwiderstehlich vordringenden Makedonenkönigs auf dem berühmten »Alexandersarkophag« aus Sidon, ohne Zweifel einem Werk attischen Meißels, von erstaunlichem Reichtum belebter

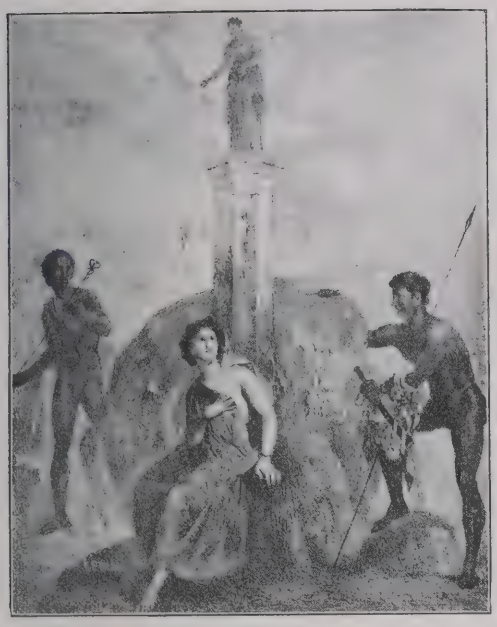
701. Die Schlacht bei Issos. Vorderseite des Alexandersarkophags aus Sidon. Konstantinopel



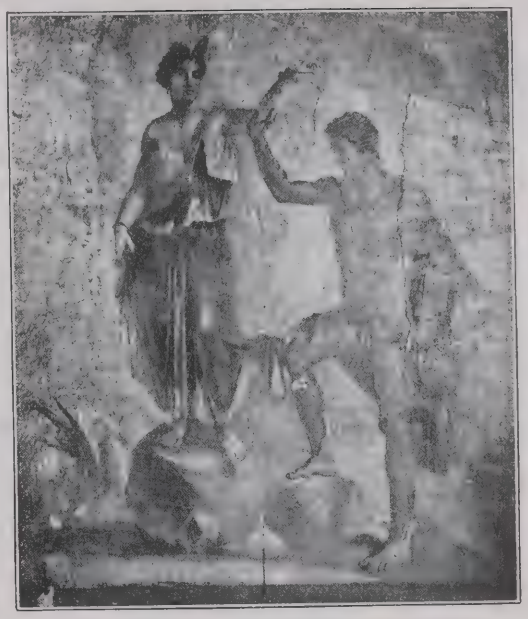
701a. Alexandersarkophag aus Sidon. Konstantinopel. Rückseite (Löwenjagd). Gesamtbild

Aus der Pantherjagd am sog. Alexandersarkophag (Nebenseite), Sidon

Konstantinopel, Ottomanisches Museum



702. Io und Argos. Wandgemälde vom Palatin (Vgl. Abb. 915)



703. Andromeda und Perseus. Wandgemälde aus Pompeji, Casa dei Dioscuri

Motive. Die Vorderseite (Abb. 701) schildert mit abgewogener Symmetrie die Schlacht bei Issos, die Rückseite (Abb. 701 a) mit packender Energie eine Löwenjagd, die Nebenseiten noch eine Kampf- und eine Jagdszene (Taf. XIII). Seinen besonderen Reiz entfaltet das Wunderwerk, das wahrscheinlich für den sidonischen Herrscher Abdalonymos bestimmt war, durch die zum Teil noch erhaltenen Farben (namentlich blau und die beliebte Kontrastierung von violett und gelb), die in ihrer bunten »blühenden« Pracht auf dem weißen Marmorgrunde den stärksten Gegensatz gegen das Mosaik bilden und von einer ganz verschiedenen Farbenempfindung Zeugnis ablegen.

In der Bevorzugung der alten, der »strengen« Farbenwahl steht dagegen Euphranors (S. 321) Schüler Antidotos der erstgenannten Richtung nahe; ob auch dessen Schüler, der angesehene Nikias von Athen, der in seiner Jugend Praxiteles bei der Bemalung seiner Statuen zur Seite gestanden und sich die besondere Schätzung

704. Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa dei Dioscuri. links unvollständig

des Meisters erworben hatte, ist grade wegen dieser blühende Farben verlangenden Betätigung nicht recht glaublich. Auch waren unter seinen eigenen Werken enkaustische Malereien auf Marmor, Grabdenkmäler und Votivgemälde; die bemalten Grabplatten von Pagasai (S. 372) mögen daran erinnern. Im Gegensatze zu kleinlichen Richtungen, wie Pausias (S. 320) sie begonnen hatte und wie sie in der Spätzeit beliebt wurden (Blumenmalerei, Stilleben und dergleichen) verlangte er bedeutende Stoffe. Eine große Anzahl von Bildern verschiedener Art wird genannt. Am höchsten ward seine Nekyia geschätzt, Odysseus und Teiresias im Hades an der Grube. Von zweien seiner ebenfalls sehr berühmten Heroinen (er hatte deren eine Menge, groß und klein, gemalt) sind uns Kopien erhalten; in den römischen Kaiserpalästen und in Pompeji hat sich seine Io gefunden, von Argos bewacht (Abb. 702, der heranschleichende Hermes und der Mittelpfeiler scheinen ein Zusatz des Kopisten zu sein), und in den Vesuvstädten ist eine verwandte Komposition von Andromedas Befreiung durch Perseus (Abb. 703) beliebt. Auch von einem etwas jüngeren Zeitgenossen, der schon in den Beginn des 3. Jahrhunderts gehört, dem jung gestorbenen und daher nicht zu seinem vollen Ruhme gelangten Athenion aus dem thrakischen Maroneia scheint eine Komposition, Achill in Weiberkleidern unter den Töchtern des Lykomedes, wie er von Odysseus und Diomedes erkannt wird, in mehrfachen Abwandelungen nachzuleben. Das Abb. 704 wiedergegebene Exemplar zeigt in der Wiedergabe des Raumes und der Gruppierung Einfluß des im letzten pompejanischen Stile herrschenden Geschmacks.

12. Die Zeit des Hellenismus (281—30)

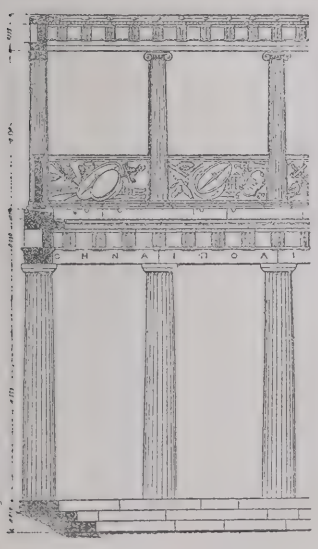
Das Ziel, das Alexander dem neuen Griechentum gesteckt hatte, die ganze antike Welt zu hellenisieren und zugleich den Geist des Orients aufzunehmen, gab auch der Kunst der nächsten Jahrhunderte die Richtung. Die Haupttätigkeit entfaltete sich im Osten. Griechenland verarmte. Athens Bedeutung lag in seiner großen Vergangenheit. Die Philosophenschulen und die zu Studien und Sport vereinigten Jünglingsgenossenschaften (Epheben) vermochten die Kunst nicht zu fördern. Auch der Peloponnes trat ganz zurück. Sikyon verkaufte seine Bilderschätze an Ptolemaios III. und sammelte den Rest in einer Galerie. In Kleinasien fiel Rhodos als dem reinsten griechischen Freistaat eine tonangebende Rolle zu, und es bewahrte diesen Platz bis zur Römerherrschaft. Ihm zur Seite tritt in gleichem Sinn das im Jahre 281 begründete pergamenische Reich. Von Syrien fehlt alle zusammenhängende Kunde. Seine eigene Stellung bewahrt Ägypten, jedoch spielt es in der Kunst nicht die gleiche Rolle wie in der Literatur, und manches, was als alexandrinisch gilt, ist durchaus nicht auf Alexandrien beschränkt. Das gleiche gilt von den höfischen Einflüssen, die in allen Monarchien mehr oder weniger hervortreten, wenn sie auch für uns am deutlichsten in Alexandrien verfolgbar sind.

Die Überbleibsel hellenistischer Kunst sind nicht gerade spärlich, aber weit zerstreut und entbehren vielfach des bestimmten Ursprungszeugnisses. Haben auch die Ausgrabungen reichen Stoff geliefert, so fehlt doch noch sehr viel an einem einigermaßen ausreichenden und zusammenhängenden Bilde, namentlich da zwei Mittelpunkte hellenistischer Kultur, Alexandrien und die syrischen Hauptstädte, fast alle Auskunft versagen. Kleinasien und der Osten waren mit zahllosen Städten, die Alexander und seine Nachfolger gegründet hatten, übersät, aber in den dortigen Trümmerstätten ist die Scheidung hellenistischen und römischen Gutes nicht immer leicht; im ganzen überwiegt letzteres. Bei diesem Zustand unserer Denkmälerkenntnis sowie bei fast völligem Versagen der schriftlichen Quellen müssen wir uns einst-

weilen noch begnügen, die allgemeinen Züge der Periode, in der die hauptsächlichsten Keime zur Weiterentwicklung, nicht der antiken Kunst allein, beschlossen liegen, zu schildern und daneben versuchen, für ein paar Kunststätten eigenartige Züge festzustellen, allerdings auf die Gefahr hin, für besonders charakteristisch zu halten, was uns zufällig noch erkennbar ist.

705. Der Zeustempel in Nemea

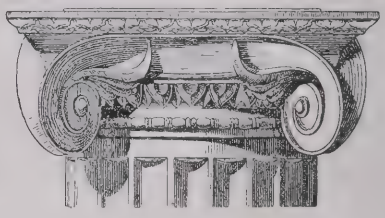
Architektur. Von den drei Bauordnungen zeigt die dorische alle Zeichen des Altersverfalles. Der alte Kraftmesser, der Echinos des Kapitells, vegetiert in seiner gradlinig leblosen Gestalt (S. 145) fort oder wird wohl, wie am pergamenischen Dionysostempel, durch eine belebtere, aber kleinliche, an ein lesbisches Kyma erinnernde Bildung ersetzt, wozu dann hier noch eine ionische Basis unter dorischem Säulenschaft tritt. Auch der gradlinige obere Abschluß der Schlitze an den Triglyphen statt des älteren leicht gerundeten ist charakteristisch. Sehr beliebt ist ein Schutz der Säule, die in ihrem unteren Teile anstatt der leicht verletzlichen Kannelierung eine glatte Oberfläche erhält oder facettiert wird, allerdings zum Schaden der Einheit des Säulenstammes (Abb. 734). Aber wichtiger ist der Wandel der Proportionen. Indem die Säulen ionischer Schlankheit nachstreben und eine Höhe von 13 unteren Halbmessern erreichen (Abb. 705), wird das Gebälk notwendigerweise so niedrig, daß sich die übliche, ohnehin durch die »Kontraktion« der Eckjoche (S. 146) erschwerte Anordnung der Triglyphen und Metopen nicht mehr durchführen läßt: einer der Punkte, an die eine eifrige Opposition kleinasiatischer Architekten (Pytheos, Hermogenes, Arkesios) gegen den Dorismus anknüpfte. Die Triglyphen sinken daher zu bloßen Ziergliedern herab, von denen zwei und mehr über ein Interkolumnium kommen. In dieser Gestalt verbindet sich das dorische Triglyphon sogar häufig mit ionischen Säulen und ionischem Epistyl, wo dann in Folge der Weitsäuligkeit und der Niedrigkeit des Frieses die Zahl der Triglyphen noch steigt (Abb. 706). Nachdem die Stilmischung einmal begonnen hat, werden sogar die Formen in den einzelnen Baugliedern gemischt, wie beim eben genannten Dionysostempel in Pergamon.



706. Zweistöckige Säulenhalle im Athenabezirk zu Pergamon. System. (Bohn.) (Vgl. Abb. 712. 736)

Die herrschende Bauweise, namentlich im Osten, ist die ionische. Ihr hat vor allen Hermogenes, der bedeutendste Baumeister dieser Zeit (zu Ende des 3. Jahrhunderts), sein

707. Diagonalkapitell von einer Ante der Vorhalle des Tempelbezirks der Athena in Pergamon.



708. Ionisches Diagonalkapitell. Pompeji

fortan gültiges Gepräge gegeben. Als Basis tritt die attische Form (Abb. 307) an die Stelle der ionischen (Abb. 306), wird aber durch eine untergeschobene viereckige Platte (Plinthe) erhöht, wie schon früher am Tempel und Altar in Priene. Im Kapitell schwindet der elastische Schwung der die Voluten verbindenden Rinne (Kanal) und macht wieder einer minder schwungvollen oder gradlinigen Form (vgl. Abb. 347) Platz. Eine andere Kapitellform, das »Diagonalkapitell«, das sich nach allen vier Seiten gleichmäßig entwickelt, tritt im Osten nur vereinzelt auf (Abb. 707), öfter im Westen, besonders regelmäßig in Pompeji (Abb. 708).

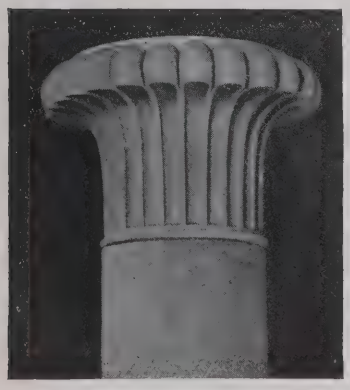
709. Fries vom Torbau Ptolemaios' II. in Samothrake

710. Das Olympieion in Athen

Die Kapitelle werden, namentlich an der Polsterseite, reicher mit Ranken verziert, z. B. in dem ionischen Tempel zu Pergamon, einem Bau von ungewöhnlicher Vollendung. Ein sehr beliebtes Friesornament bietet in typischer Form der Torbau des Ptolemaios Philadelphos in Samothrake (Abb. 709); meistens, aber gegen den ursprünglichen Sinn, sind es nicht Stierschädel, sondern Stierköpfe. An den Antenkapitellen bleibt das dreifache Kymation (Abb. 299), da ein einfaches bei den großen Verhältnissen der Gebäude zu plump wirken würde.

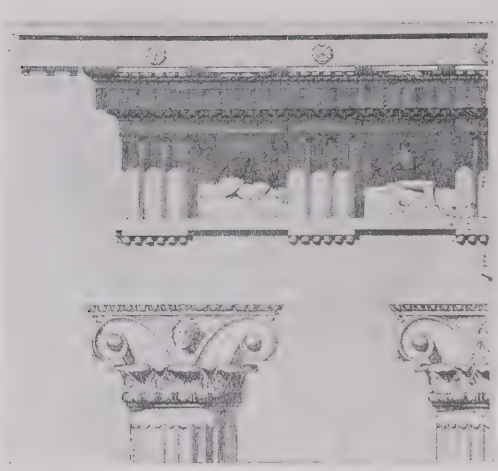
711. Dreiseitiges korinthisches Kapitell, vom kleineren Propylon in Eleusis

Die korinthische Ordnung hat weniger Verbreitung gefunden, als man denken sollte; über ihre Proportionen hatte allerdings Arkesios geschrieben, ein Asklepieion in Tralles aber dennoch ionisch erbaut. In Priene, Magnesia, Pergamon findet sie sich so wenig, wie beispielsweise in Delphi und Delos, wohl aber am Olympieion in Athen, einem achtsäuligen Dipteros, den Antiochos IV. Epiphanes von Syrien (kurz nach 175) auf dem Fundament des peisistratischen Baues (S. 197) durch den Römer D. Cossutius aufführen ließ, ohne ihn doch zu vollenden (Abb. 710); eine Anzahl der 17 m hohen Säulen wurde von Sulla für seinen Neubau des Capitolinischen Jupitertempels nach Rom entführt (vgl. S. 382). Auch die Basen der korinthischen Säulen ruhen meistens auf Plinthen. An den Säulenschäften werden in später Zeit manchmal ganz unorganisch Platten angebracht, welche die Weihinschriften dieser einzeln gestifteten Bauglieder tragen. Ob die Stylopinakia, Reliefs am kyzikenischen Tempel der Königin Apollonis (gest. um 160 v. Chr.), in gleicher Weise angebracht waren oder wie sonst, etwa als Balustraden zwischen den Säulen, ist unentschieden. Die Kapitelle erlauben mannigfache Bildungen; in die Blätter und Ranken mischt sich auch figürlicher Schmuck, so z. B. an dem reizvollen Kapitell aus Eleusis, mit gehörnten Flügellöwen an den Ecken, das einem Torbau des Appius Claudius Pulcher (um 50 v. Chr.) angehört (Abb. 711). Seine zierliche Ornamentik zeigt nahe Verwandtschaft zu dem »neuattischen« marmornen Prunkgerät dieser Zeit (Abb. 776). Korinthische Kapitelle von eigentümlicher Form verbinden sich mit dorischem Gebälk und ionischem Zahnschnitt an einem Tempel etwa des 3. Jahrhunderts in Pästum (Abb. 713), ähnlich findet sich diese Mischung in Palästina (Burg des Hyrkanos, Abb. 802). Friese mit gerundetem oder geschweiftem Profil treten in dieser Zeit erst selten auf; dagegen finden sich schon Beispiele, daß Säulen vor die Wandfläche gestellt, und das Gebälk demgemäß verkröpft wird.



712. Palmsäule aus der Halle des Athenabezirks in Pergamon (Vgl. Abb. 706)

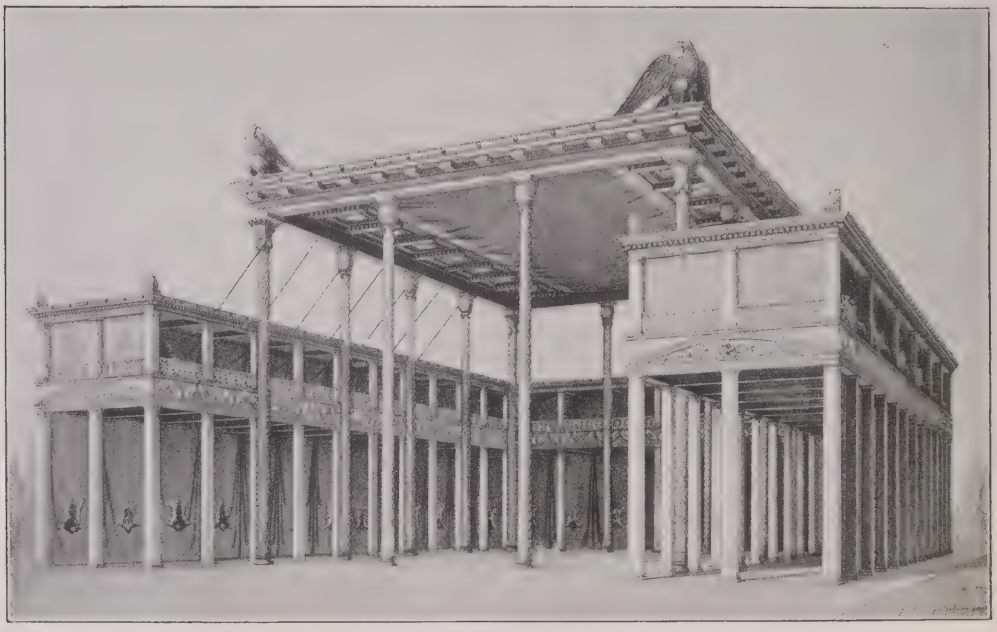
Neue Säulenformen gesellen sich zu den althergebrachten, namentlich in Ägypten, wo Säulen mit Lotosknospen- und Palmkapitell (Abb. 51, vgl. auch 346 und 789)



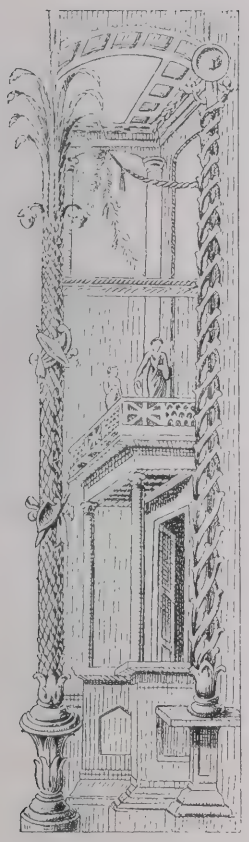
713. Von einem Tempel in Pästum (Koldewey-Puchstein)

wieder aufkommen. Letztere finden weite Verbreitung (Abb. 712), mit ihrem glatten Schafte, der bald, besonders bei hartem Material, beliebt wird; gelegentlich werden im Prachtschiff des Ptolemaios IV. und im Anschluß an gleichzeitige ägyptische Mode die Säulen aus abwechselnd weißen und schwarzen Trommeln zusammengesetzt (Abb. 791). Palmsäulen treten besonders in Mittelreihen zweischiffiger Säulenhallen (S. 386) auf. Aber auch ganz dünne Stützen werden Mode, wie in dem Prachtzelte Ptolemaios' II. Palmen und schlanke Thyrsen (Dionysosstab mit Blätterknauf) aus Holz, dem luftigen Zelt angepaßt (Abb. 714). Solche Stützen boten die Vorbilder für Dekorationen, denen wir auf pompejanischen Wänden begegnen (Abb. 715). Alles strebt nach Leichtigkeit und Durchsichtigkeit; man möchte an Metall als Material denken.

Demselben Bestreben dienen manche neue Grundrißformen. Der schon erwähnte Hermogenes (S. 377), der uns durch seine Tempel in Magnesia und Teos genauer bekannt ist, trat auch hierin für die ionische Baukunst durch Beispiel und Schrift als Neuerer auf. In dem nicht eben großen Dionysostempel zu Teos (6×11 Säulen) führte er die bisher kaum erreichte Säulenweite von $2^1/_4$ Durchmessern (»eustyl«, S. 147) ein; sie gilt auch für den zierlichen kleinen Tempel des Zeus Sosipolis auf dem Markte von Magnesia (Abb. 716), der sonderbarerweise eine prostyle Front mit der Rückseite in Form eines Antentempels (vgl.

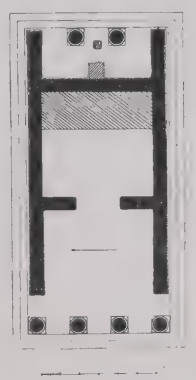


714. Prachtzelt des Ptolemaios, Herstellung Studniczkas



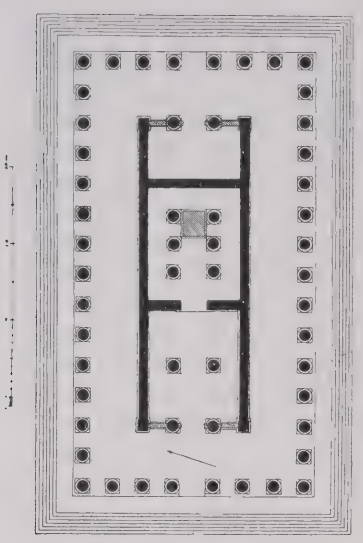
715. Von einer pompejanischen Wand

S. 141) verbindet. In seinem Hauptbau, dem großen Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia (Abb. 717, 8×15 Säulen), der in den Jahren 220—206 an Stelle eines älteren Tempels erbaut ward, verschaffte Hermogenes der schon früher nicht ganz unbekannten Form des Pseudodipteros (Abb. 393. 625) erneutes Ansehen. Obschon der weite Umgang mit Holz gedeckt werden mußte, stellte Hermogenes die Säulen um der Spannweite des marmornen Epistyls willen enger ($1^3/_4$ Durchmesser), hob dafür aber das mittelste Interkolumnium der Frontseiten durch größere Weite ($2^3/_4$ Durchmesser) hervor — auch dies nichts ganz Neues, da, abgesehen von Torwegen (Abb. 524), auch an dem alten Tempel zu Samos (S. 171ff.) und dem ephesischen Artemision (S. 332) die Interkolumnien der Front von den Ecken gegen die Mitte zu breiter wurden. Ungewöhnlich, obschon auch früher bereits nachweislich, war an dem Tempel zu Magnesia der damals in Ägypten aufkommende (Abb. 787) Verschluß des Pronaos und des Opisthodoms durch hohe Schranken mit einem Portal in der Mitte statt der üblichen Vergitterung. Nicht unerhört, aber nicht grade geschmackvoll ist die Ausstattung des Giebelfeldes mit drei türenartigen Fenstern, von denen die kleineren sicher durch hölzerne Läden verschließbar waren; vielleicht sollten sie einen dahinter liegenden oberen Raum erhellen. Alles an Hermogenes' Bauten, auch der Fries des Artemision, bezeugt durch sehr ungleichmäßige und immer weniger sorgfältige Ausführung die Hast der Arbeit, die den Tempel lieber irgendwie fertigstellen, als dem Schicksal des Didymaion (S. 355) verfallen lassen wollte. Trotzdem blieb Hermogenes' Ansehen entscheidend, nicht bloß für den Osten, sondern auch für Rom. Ganz besondere Verhältnisse müssen bei dem Tempel der Artemis in dem nordarkadischen Gebirgsorte Lusoi (Abb. 718) mitgewirkt haben: ein Antentempel mit vier Säulen zwischen den Anten vorn und hinten, die Cella ähnlich wie in Bassai (Abb. 560) beiderseits mit kapellenartigen Nischen umgeben, endlich beide Langseiten außen durch geschlossene Räume erweitert, zu denen Zugänge aus der Cella führen.

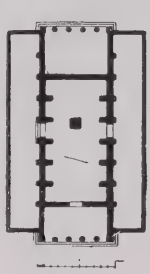


716. Zeustempel in Magnesia

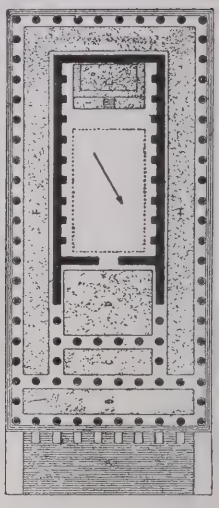
Namentlich bei kleineren Tempeln kommt auch die alte Form des Megarontempels ohne Opisthodom wieder auf (Abb. 746, Dionysostempel), mehrfach bei Asklepiostempeln, z. B. in Priene (Abb. 662), und in Epidauros (S. 316); in Kos ist die Megaronform nur beim älteren ionischen Tempel verwendet, das jüngere, stattliche Asklepieion ist als dorischer Peripteros (6×11 Säulen, ohne Opisthodom) gestaltet. Die Wirkung dieses auf einer hohen Terrasse belegenen Tempels wird durch eine große Treppe auf der Vorderseite gesteigert, ähnlich wie beim ionischen Tempel in Pergamon (Abb. 719), der den Abschluß eines langen Zugangs bildet (vgl. Abb. 746). Eine solche Geschmacksrichtung mußte dazu führen, nun allgemein die Tempel auf ein erhöhtes Podium mit einem auf die Vorderseite beschränkten Treppenzugang zu stellen und so über die Umgebung zu erheben. Man zweifelt, ob diese in Italien und später in der römischen Baukunst besonders üblichen Podiumtempel dort entstanden sind oder auch schon der hellenistischen Baukunst eignen. Tarsos, Abb. 720,



717. Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia



718. Tempel der Artemis in Lusoi

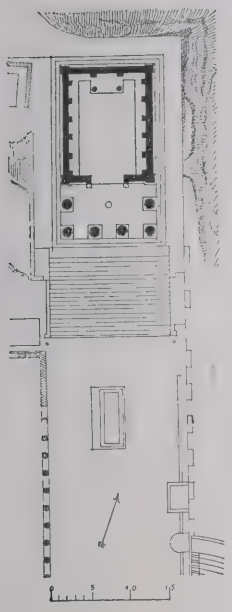


720. Tempel bei Tarsos

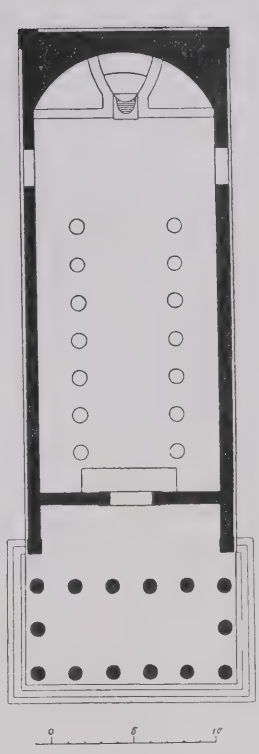
kann römisch sein, Pästum, Abb. 713, italisch beeinflußt. Aber die Beschreibung, welche Lukian von dem Tempel der syrischen Göttin Atargatis in Bambyke (Hierapolis) gibt, läßt ihn uns jedenfalls als ionischen Bau auf einem 2 Klafter hohen Podium erkennen; er ist durch Stratonike, die Gattin Seleukos Nikators, um 290 v. Chr. erbaut. Auch der große ephesische Tempel (Abb. 621) muß, trotz der eigenartigen Frontbildung, als Podiumtempel gelten.

Hypäthrale Anlagen mit ungedecktem Mittelbau, wie das Didymaion (Abb. 664), sind für die spätere hellenistische Zeit nicht überliefert; allerdings wird das athenische Olympieion (Abb. 710) als solche genannt, aber nur solange es unvollendet war. Es ist unglaublich, daß es nach seinem Ausbau durch Hadrian und seiner Ausstattung mit einem goldelfenbeinernen Koloß des Daches entbehrt hätte. Eine neue Anordnung der Cella, durch mystischen Kultus bedingt, erscheint im obengenannten Tempel der Atargatis (und später oft in syrischen Bauten) und in dem neuen Mysterientempel auf Samothrake (etwa um 260, Abb. 721). Die Gestaltung des Hauptraumes, ob dreischiffig oder mit Seitenkammern (Abb. 560. 718), steht nicht fest, aber das Querschiff mit den Seitentüren und der erhöhte Chor (Thalamos) um die Opfergrube innerhalb einer flachen Apsis nehmen Hauptzüge der christlichen Basilika vorweg. Vertiefte Nischen als Abschluß eines Saales kehren auch sonst wieder. Es scheint, als ob diese auch schon früher geübte Verbindung gerundeter Formen mit gradlinigen (vgl. Abb. 458, B) von der hellenistischen Baukunst mit Vorliebe aufgenommen worden sei. Auch die im 4. Jahrhundert (vgl. S. 316f.) von neuem beliebt gewordenen Rundbauten sind häufig; hervorzuheben ist der schöne Bau Arsinoes in Samothrake (Abb. 722, vor 281 erbaut), von mäßiger Größe (17 m Durchmesser), ringsum fest verschlossen, außen und innen in scheinbar zweistöckiger Gliederung, oben vielleicht mit einer Fensterreihe versehen (vgl. S. 355). Nach der Niederlage des pergamenischen Prätendenten Andronikos (133 v. Chr.) oder nach der Abwehr des Mithradates (84) wurde in Ephesos ein Siegesdenkmal errichtet, ein doppelgeschossiger Rundbau über viereckigem Sockel, als Spitze ein Tropaion tragend (Abb. 723), aus gleichem Anlaß vielleicht ein Tholos bei Magnesia a. M. Auch auf dem Nilschiffe Ptolemaios' IV., einem schwimmenden Palaste, hatte Aphrodite einen Rundtempel.

Dazu trat im Orient, der von alters her den Keilschnittbogen kannte (Abb. 41. 129. 153), der Gewölbebau. Dieser lag in Alexandrien um so näher, als dort bei dem Holzmangel auch in den Wohnhäusern gerne Gewölbe verwendet wurden, mit plattem Dach darüber, wie heute in der Umgegend Neapels. Gebäude mit Dächern in Form von Tonnengewölben spielen in ägyptischen Landschaftsbildern eine große Rolle (Abb. 748, vgl. 961). Ob auch schon der eigentliche Kuppelbau geübt ward, worauf die Apsiden mit ihrer halbkugelförmigen Bedeckung schließen lassen, ist nicht sicher nachzuweisen. Der von Deinochares begonnene, etwas fabelhafte Tempel Arsinoes, mit einem Gewölbe aus dem damals neuentdeckten Magnetstein, sollte angeblich die eiserne Statue der Königin schwebend halten, blieb aber unvollendet. Gewiß besaß auch Syrien mit seinen Hauptstädten Antiochia, Seleukeia usw. Gewölbebauten, doch ist nichts Genaueres darüber zu sagen.

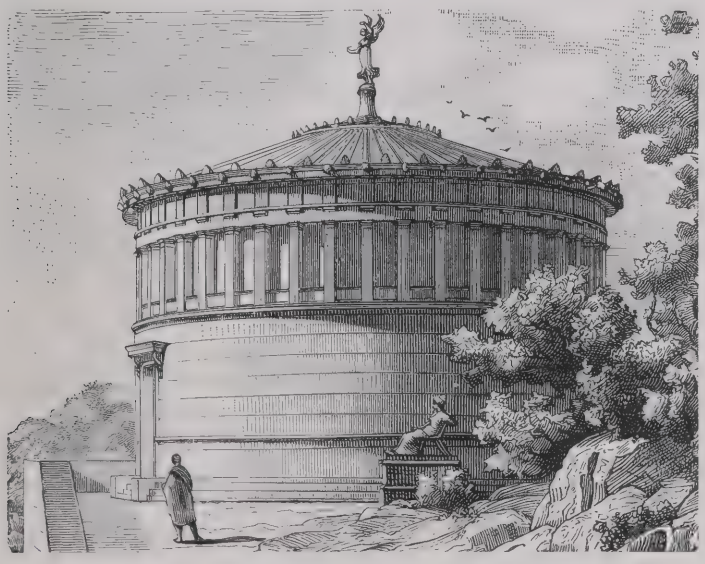


719. Ionischer Tempel in Pergamon



721. Neuer Mysterientempel in Samothrake

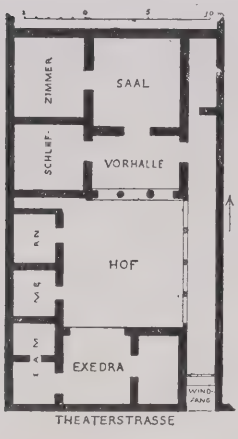
Haus und Halle. Dem griechischen Hause war sein Plan schon von Anfang an vorgezeichnet. Troja (Abb. 221) nnd Tiryns (Abb. 272) enthalten den Kern der Hausanlagen, wie sie uns ein Jahrtausend später in Priene und Delos entgegentreten. In Priene (Abb. 724) erreichen wir durch einen schmalen Gang den Hof, der in engeren Zusammenhang mit den umgebenden Räumen getreten ist; an ihm liegen in alter Weise Vorhalle (Prostas) und Saal (Oikos), daneben Schlafzimmer (Thalamoi),



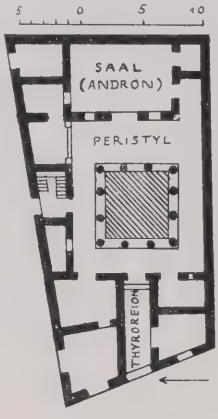
722. Rundbau der Arsinoe auf Samothrake, ergänzt. (Niemann)

723. Rundbau bei Ephesos (Niemann)

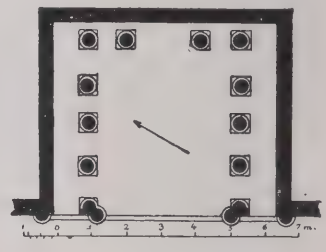
kleinere Kammern für Dienerschaft und Hausbedarf, sowie eine nach Norden geöffnete schattige »Exedra«. Die jüngere Form des Hauses hat die verschiedenen Säulenstellungen des Hofes zum geschlossenen einheitlichen Peristyl gewandelt (Abb. 725); das »rhodische« Peristyl, dessen eine gegen Süden schauende Halle höher war als die andern (Abb. 727), zeigt die noch unvollkommene Verschmelzung der Vorhalle des Saales mit den andern Hallen. Wenn wir später dann von Wohnungen hören, die zum alten Familienhaus (Frauenwohnung, Gynaikonitis) eine besondere, dem Verkehr mit Gästen dienende Männerabteilung (Andronitis) fügen, so müssen solche, anscheinend mehrere Höfe umfassende Anlagen als besonders reiche Ausnahmen gelten. Säle mit Ausblick ins Grüne hießen »kyzikenisch«; »korinthisch« solche, vor deren Wände Säulen getreten waren, die eine gewölbte Decke trugen (Abb. 726). Alexandrien steuerte seinen »ägyptischen« Saal bei, groß und dreischiffig, dessen überhöhtes Mittelschiff nach Art altägyptischer Hypostyle (Abb. 86) hohes Seitenlicht in den Saal fallen ließ, während sich über den Seitenschiffen ein flacher oberer Umgang hinzog, also eine Anlage, die in riesiger Ausführung auch das Prunkzelt des Ptolemaios (Abb. 714) aufwies



724. Haus in Priene

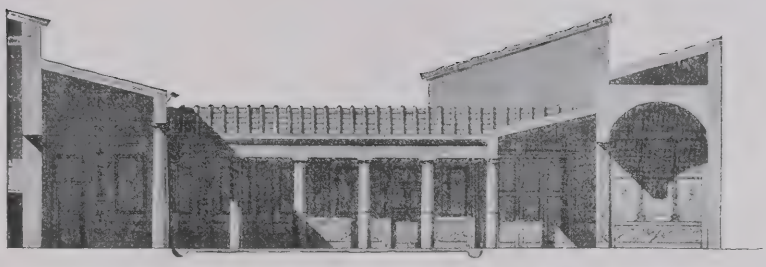


725. Haus in Delos



726. Exedra nach Art eines oecus Corinthius. Pompeji, Casa di Meleagro

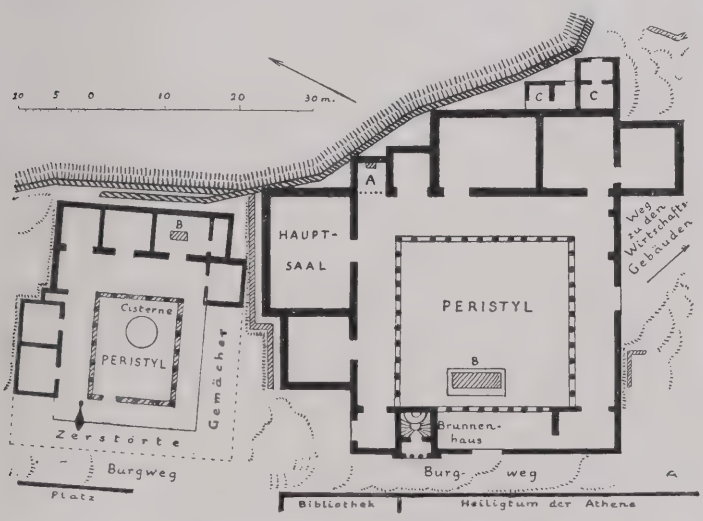
Eine Erweiterung und Steigerung des Wohnhauses führte zum Palast, wie er uns in einfachster Form auf der Burg von Pergamon vorliegt (Abb. 728); ein größerer Palastbau scheint dort später durch das Trajaneum verdrängt worden zu sein (Abb. 746). Ein älterer Bau und ein größerer, etwa aus der Zeit Eumenes' II., gruppieren sich je um ein geräumiges Peristyl, dessen Hallen dort mit hölzernen Stützen, hier mit steinernen Säulen gebildet waren. In dem jüngeren Palaste sind der große Altar im Hofe (B), der stattliche Saal, eine durch Gitter abgeschlossene Kapelle (A) und das gegen den Burgweg gekehrte Brunnenhaus bemerkenswert; ausgedehnte Keller und Wirtschaftsgebäude schließen sich südlich an (Abb. 746). Viel ausgedehnter und prächtiger waren die Königspaläste der größeren Monarchien — in Alexandrien nahm er schon im ursprünglichen Plan ein Fünftel der griechischen Stadt ein —, aber von Einzelheiten ist weder dort noch sonst etwas nachweislich. Neben die städtischen Paläste treten auch königliche Villen in reizvoller Umgebung (Daphne, S. 353); eine im südlichen Makedonien bei Palatitza (Balla) aufgefundene Villa etwa des 3. Jahrhunderts mag als Ersatz dienen. Parkanlagen nach Art der alten orientalischen »Paradiese« gehören zur kaum entbehrlichen Ausstattung der Großstädte. Sie wurden auch wohl mit seltenen Tieren bevölkert und in zoologische Gärten verwandelt, wie in Alexandrien unter Ptolemaios II. In Ägypten, dem alten Sitze der Blumenzucht und der Ziergärten, ließ sich selbst ein für vor-



727. Rhodisches Peristyl, Durchschnitt (links die Südhalle, rechts die Exedra durchschnitten). Pompeji, Haus der silbernen Hochzeit

übergehende Zwecke errichtetes Zelt, wie das Prunkzelt Ptolemaios' II. (Abb. 714), ohne umgebende Gartenanlagen nicht denken; ja sogar auf dem unter Archimedes' Beirat gebauten Prachtschiffe Hierons II., der später in »Alexandris« umgetauften »Syrakosia«, durfte ein Garten mit Bäumen und mit Laubgängen nicht fehlen. Der Luxus von Gärten innerhalb der Städte verbreitete sich bis in die alten Kultursitze, wie Athen, wo Epikurs Garten und das von Attalos I. angelegte Lakydeion der Akademie einen neuen Reiz verliehen.

Die innere Ausschmückung der Häuser steigerte sich in hellenistischer Zeit, namentlich im Palastbau, zu großem Luxus; die Verwendung von unansehnlichem Material für die Wände führte zu einer ausgedehnten Verkleidung mit kostbaren Stoffen, die besonders in Alexandrien aufs reichste ausgebildet ward. Zedern, Zypressen und wohlriechendes Thyonholz, Gold und Elfenbein waren beliebt, auch die alte Wandverkleidung aus Metall oder Alabaster, bunte Tonkacheln (Abb. 791), ja sogar Glasplatten wurden herangezogen, um im Verein mit kostbaren Teppichen und Mosaiken die Pracht zu steigern. Die Nachrichten, welche wir den Beschreibungen des Prachtzeltes und Prachtschiffes der Ptolemäer entnehmen, (S. 380f.), werden z. T. durch erhaltene Grabkammern bei Alexandria (Abb. 791) bestätigt und veranschaulicht. Bei dem Palast des Maussolos (S. 353) in Halikarnassos, den die Überlieferung neben einem in Tralles gelegenen jüngeren der Attaliden als Beispiel für die alte einfache Bauweise aus Lehmziegeln nennt, wird der spiegelnde Glanz des Verputzes gerühmt; weißer prokonnesischer Marmor, der daneben genannt wird, war also wohl auf die architektonischen Glieder beschränkt, die Wände in der Hauptsache ungefärbt, wenn auch wohl farbig verziert. Leider ist nicht klar, ob sie schon, wie das später beliebt war, durch Scheinfugen das Aussehen einer Quaderwand erhalten hatten, eine Dekoration, die sich durch Bemalung des Sockels und der Orthostaten, später durch buntscheckige Färbung der einzelnen Quadern bereicherte und so zu dem sog. Ersten pompejanischen Stil (Abb. 910) entwickelte. Er war übrigens im Osten wie im Westen verbreitet. Gleichwertig scheint neben ihn die einheitlichere

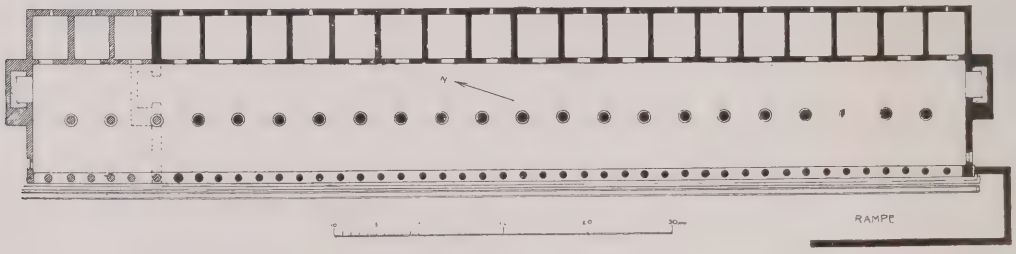


728. Der Königspalast in Pergamon (ergänzte Skizze).
A Kapelle. BB Altäre. CC Nebenhaus. (Cisterne später)

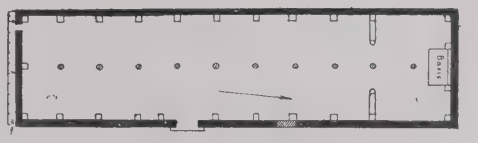
729. Grabstein von Syros

Färbung der ganzen Wand zu treten, wie sie in dem frühen alexandrinischen Grabe von Sidi Gaber vorkommt: über einem gemalten Sockel von Alabaster liegt eine ungeteilte einheitliche Zone in roter, darüber eine solche in blauer Farbe; ähnlich war das wohl frühhellenistische Grab in Langasa (Makedonien) ausgemalt. Wie sich diese Wanddekoration auf griechischem Gebiet weiter ausbildete, ist noch nicht recht klar; daß die Entwicklung in Italien (Pompeji) eigene Wege ging, scheint sicher. Wann und wie Apaturios von Alabanda die Wand des Ekklesiasterion in Tralles mit architektonischen Gebilden bemalte, die Vitruv wegen ihrer Phantastik tadelt, wissen wir leider nicht genau. Für die äußere Gestaltung der Gebäude ist ein Fassadensystem bemerkenswert, dessen früheste Spuren sich auf Grabsteinen von Delos (Rheneia) und Syros etwa um 100 v. Chr. finden (Abb. 729): der Rundbogen wird als eigentlicher Träger der Konstruktion für Fenster und Türen verwendet, dazwischen aber werden die Mauern äußerlich durch Halbsäulen, Pilaster und horizontales Gebälk gegliedert, eine später in Rom mit Vorliebe aufgenommene Verbindung zweier grundverschiedener Bausysteme (Abb. 911).

In dem Bilde hellenistischer Städte tritt die Menge der Säulenhallen besonders hervor, welche die Plätze und Tempelhöfe (Abb. 662) ebenso wie den Hof des Hauses oder Palastes (Abb. 725. 728) zu umsäumen pflegten und Schutz gegen Sonne und Regen boten. Auch finden sich bereits die Anfänge der Übertragung dieser Hallen auf Straßen, nach Art mittelalterlicher »Laubenstraßen«, z. B. in dem »Dromos« in Athen und Alexandria: eine später allgemein verbreitete Sitte. Ursprünglich waren die Hallen einstöckig, aber schon im Beginn des 3. Jahrhunderts erfand Sostratos von Knidos, der Erbauer des Pharos von Alexandrien (S. 353), »schwebende«, d. h. zweistöckige Hallen, die, der Mehrstöckigkeit der Häuser entsprechend, sich bald großer Beliebtheit erfreuten. In Pergamon bildete ein stattlicher zweistöckiger Torbau den Eingang zum Bezirk der Athena, der selbst von zweistöckigen Hallen umgeben war (Abb. 706). Gewöhnlich wird in jüngerer Zeit beim unteren Stockwerk dorische, beim oberen ionische Ordnung angewendet, selten sind beide Stockwerke dorisch; eine in Delos im 2. Jahrhundert wie es scheint besonders beliebte Form verwendet im Obergeschoß viereckige Pfeiler (»attische Säulen«) und gewinnt dadurch mehr Bewegungsfreiheit in Bezug auf die Abmessungen; vgl. oben S. 356. Das Höhenverhältnis der beiden Stockwerke scheint nach dem goldenen Schnitt bestimmt gewesen zu sein. Eine andere Erweiterung der Hallen bestand darin, daß sie mehrschiffig angelegt wurden, meistens zweischiffig, selten



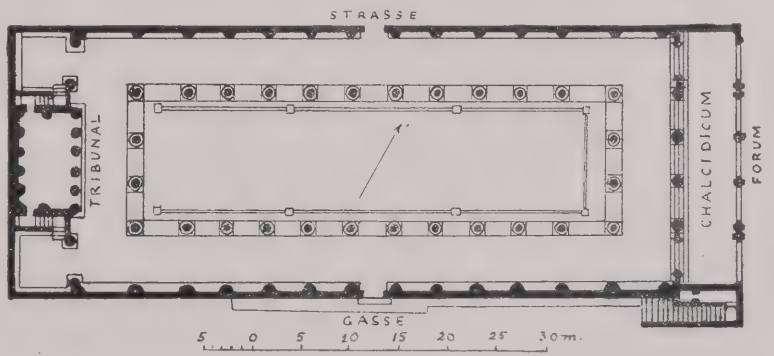
730. Stoa König Attalos' II. in Athen. (Mylonas)



731. Zweischiffige Halle in Thera.
(Die leeren Pfeiler sind späterer Zusatz)

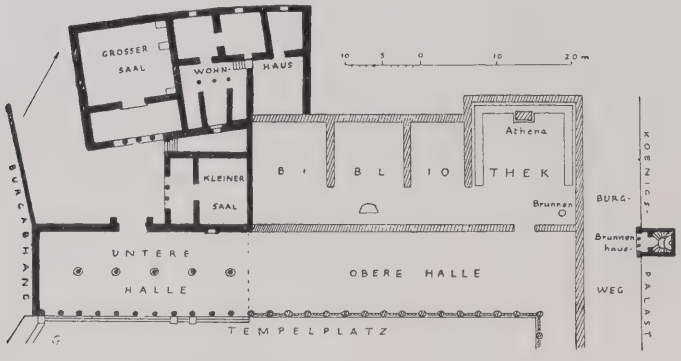
dreischiffig; die Außenhallen der persischen Königssäle (Abb. 211) waren darin vorangegangen. Die Bildung der Decke und des dazugehörigen Gebälkes aus Holz erlaubte für das Innere eine große Weiträumigkeit (Abb. 730, vgl. 662), dabei entspricht den dichten dorischen Frontsäulen eine halb so dichte innere Reihe, in Pergamon (Abb. 712) von Palmsäulen, während das obere ionische Stockwerk der inneren Säulenreihe entbehrt (Abb. 735); unten wurden im Hintergrunde oft Läden angebracht, wie sie der Marktverkehr erforderte (Abb. 662. 730). Bisweilen wurden diese Hallen auch vorn durch eine Wand mit Türen und Fenstern geschlossen (Abb. 731). Diese Form (später einmal auch Basilika benannt) leitet über zu dem geschlossenen Hallenbau dieses Namens, der für uns zuerst in der Basilika von Pompeji, einem Bau aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, auftritt (Abb. 732 f.). Eine niedrige Vorhalle (Chalcidicum) führt hier von der einen Schmalseite durch weite Türen in einen großen Saal, dessen Mittelraum rings von hohen Säulen umgeben und von einem Umgang umzogen war. Fenster in der zweistöckig gegliederten Außenwand sorgten für ausreichendes Licht; im Hintergrunde wurden erst später ein erhöhtes Tribunal und zwei niedrigere Nebenräume, die der Rechtspflege und der Verkehrspolizei dienten, hinzugefügt. Der Name Basilika (Königshalle) könnte von den persischen Vorbildern (Abb. 211 f.) entnommen sein, wenn er nicht ganz allgemein die »Prunkhalle« bezeichnen soll. Die später übliche Form, überhöhtes Mittelschiff mit seitlicher (»basilikaler«) Beleuchtung, ist dem »ägyptischen Saale« (vgl. S. 384) verwandt und weist wohl nach Alexandrien; auch die nach Chalkis benannte Vorhalle bezeugt griechischen Einfluß. Eine etwa gleichzeitige abweichende Lösung hat die Aufgabe in einem in Delos ausgegrabenen großen Hallenbau gefunden: hier ist ein hoher sechsschiffiger Mittelraum mit basilikaler Beleuchtung ausgestattet und öffnet sich an der einen Langseite in einer Säulenstellung.

Eine besondere Verwendung fand die ein- oder zweischiffige Halle in kleinasiatischen Bergstädten. Hier ward gern ein steiler Abhang mit einem mehrstöckigen Gebäude verkleidet, dessen untere Stockwerke als Keller oder Magazine dienten, während zuoberst eine tiefe Säulenhalle sich gegen die Fläche des Berges öffnete (Abb. 734. 746). Pergamon zeigt noch eine andere geschickte Benutzung ansteigenden Geländes. Nördlich vom Tempelhof Athenas steigt der Felsen so rasch an, daß die Räume der berühmten Bibliothek (die Spuren der Büchergestelle für mehr als 100000 Bände sind noch sichtbar) in gleicher Höhe auf das obere Stockwerk der zweischiffigen Halle führen, welches einen tiefen, nach Süden offenen Raum bildete (Abb. 736, vgl. 712). Indem man somit die Säle — im Hauptsaale stand eine Kopie der Parthenos, Statuen des Homer und andrer Schriftsteller waren sonst zum Schmuck aufgestellt — ganz für die Bücher frei ließ, bot die geräumige, zugleich



732. Basilika in Pompeji. Grundriß

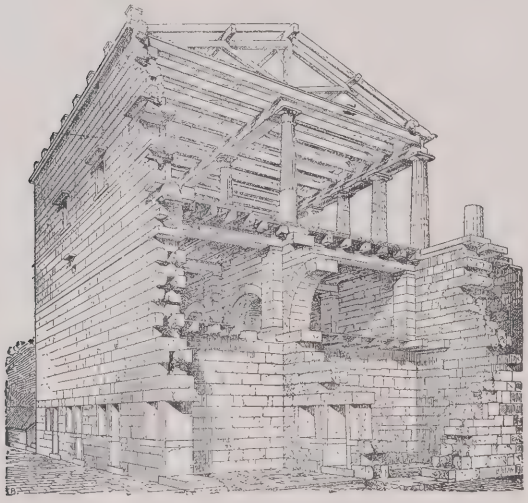
733. Basilika in Pompeji.
Querschnitt, Eingangswand von innen gesehen. (Mau)



735. Die Bibliothek in Pergamon. Grundriß.
Erdgeschoß schwarz, Oberstock schraffiert. (Bohn)

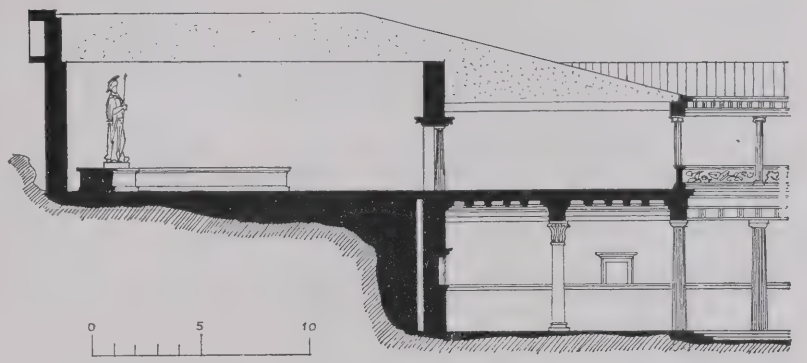
warme und schattige Halle einen ausgezeichneten Arbeitsplatz.

Markt und Stadt. Die ganz ungeregelten Marktanlagen älterer Städte hatten längst unter ionischem Einfluß einer regelmäßigen Gestalt Platz gemacht; der Markt war mit Staatsgebäuden, Tempeln nnd Hallen umgeben, bisweilen sogar ohne alle offenen Straßenzugänge. In Pergamon (Abb. 746) verdankte der so eingefaßte Markt seine unregelmäßige Gestalt dem schwierigen Gelände, ebenso in Assos. Einen wahren Normalmarkt haben die Ausgrabungen von Priene uns kennen gelehrt (Abb. 662). Der viereckige Platz, mit einem Altar, Weihgeschenken und Ruhesitzen ausgestattet, ist an drei Seiten von Hallen und Läden eingeschlossen. Im Norden, jenseits der Hauptstraße, beherrscht ihn die später, um 150 v. Chr. als Stiftung des Orophernes an Stelle einer älteren hinzugefügte, höher gelegene zweischiffige »Heilige Halle« mit dem theaterförmigen Buleuterion C und dem Prytaneion D; davor eine Wandelbahn mit Ruhesitzen an den Enden. Die Heilige Halle mit ihren Zimmern diente für die Tätigkeit der Beamten, gelegentlich auch zu Festmählern. Neben ihr führt eine Treppe (Abb. 663) zu den Propyläen des Athenatempels empor; an den Markt stößt mit seiner Rückseite das Asklepiosheiligtum. Ein anderes, etwas einfacheres Marktbild bietet die Agora von Magnesia. Um den kleinen Tempel des Zeus Sosipolis (Abb. 716) dehnt sich dort in großem Rechteck die Agora, von einer zweischiffigen Halle umgeben. Ein ionischer Torbau führte aus der Nordhalle in den schräg anstoßenden Tempelhof des Artemision. Die ganze



734. Dreistöckiger Hallenbau in Ägä. (Bohn)

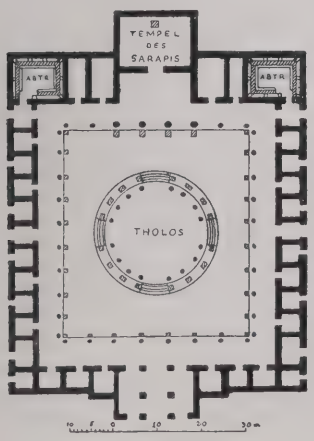
Doppelanlage ist aus einem Guß, ohne Zweifel von Hermogenes (S. 377 f.) durchgeführt.



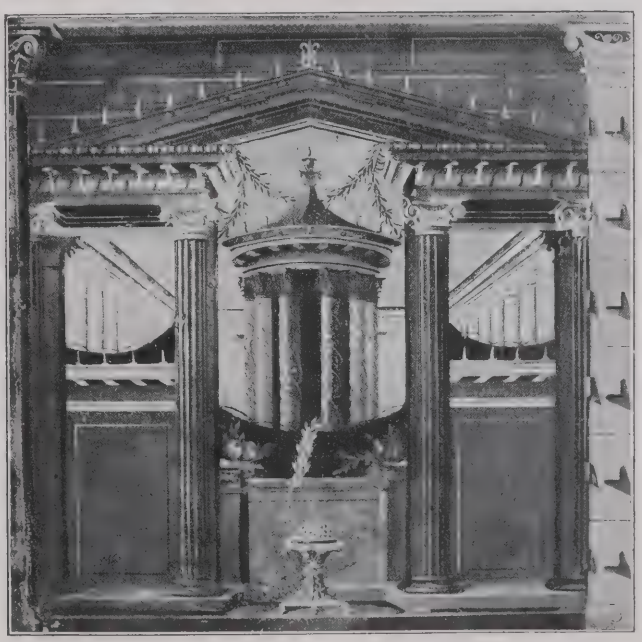
736. Die Bibliothek in Pergamon. Querschnitt. (Bohn.) (Vgl. Abb. 706. 712)

Außer dem Staatsmarkt gab es dann noch besondere Märkte (Makella) für Lebensmittel, ebenfalls von Hallen und Läden umgeben, oft mit einer runden Tholos in der Mitte und einem Heiligtum im Hintergrunde (Abb. 737, vgl. 738 und 804). Einen vermutlich nicht seltenen Schmuck des Marktes zeigt das achteckige Horologion (Wasseruhr), das der Makedonier Andronikos von Kyrros im 2. oder 1. Jahrhundert den Athenern stiftete; dieser als »Turm der Winde« bekannte Bau war allerdings ein besonderes reich ausgestattetes Exemplar. Seine plumpen Reliefs stellen die acht Winde dar.

Die Straßen der hellenistischen Städte, vielfach von Läden in den Erdgeschossen der Häuser eingefaßt, waren wenigstens teilweise gepflastert und mit Abzugsrinnen versehen, wie denn eine geordnete Wasserversorgung zu den Haupterfordernissen einer antiken Stadt gehörte. Durch unterirdische Druckleitungen wurde das Wasser auf die Burg von Pergamon wie zu anderen hochgelegenen Orten gehoben. In Pompeji hatte jedes Haus seine Wasserleitung und meistens im Atrium eine unterirdische Zisterne. Laufbrunnen waren an Toren, Straßen, Kreuzwegen und Plätzen reichlich verteilt. Ein weiterer Schmuck der Städte waren die Tore und Bögen, die die Straßen überspannten. Schon 318 ward am Markte zu Athen



737. Das Macellum (sog. Sarapistempel) in Puteoli



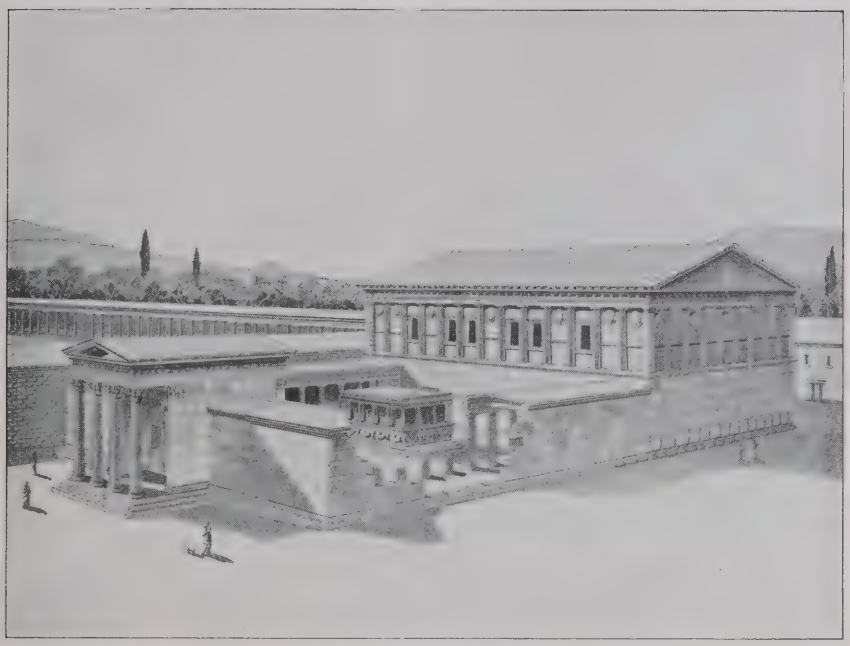
738. Ansicht einer Tholos (Rundtempel in einem Säulenhof). Wandgemälde aus Boscoreale. (Vgl. Abb. 913)

739. Straßenbild. Wandgemälde aus dem Hause der Livia auf dem Palatin. (Vgl. Abb. 915)

eine Ehrenpforte mit einem Tropaion darauf errichtet. In Asien waren Tetrapyla oder Tetrakionia, nach Art eines Janusbogens angelegt, an Straßenkreuzungen häufig; zwei durch ihr Gebälk zusammengehaltene Säulen auf entsprechend hohem Unterbau waren als Träger statuarischer Gruppen beliebt. Alle diese Denkmäler waren wohl die Vorbilder der römischen Straßen- und Ehrenbögen mit ihren Statuen oder Gruppen, die mit Triumphen ursprünglich nichts zu tun haben. Ein reizvolles Straßenbild bietet das Wandgemälde aus dem palatinischen Hause der Livia Abb. 739; es zeigt, wie die Mehrstöckigkeit der Häuser (in Pompeji seit dem 2. Jahrhundert üblich) den Gesamteindruck bestimmte. Erker und Balkons belebten, neben Fenstern in den oberen Stockwerken, das Bild (vgl. Abb. 913).

Unter den öffentlichen Gebäuden standen neben den Hallen (S. 386) die Versammlungsgebäude obenan, namentlich die Rathäuser, Buleuterien (vgl. Abb. 458, B. 662, C). Ein besonders belehrendes Beispiel bietet Milet (Abb. 740); der Bau ist Antiochos IV. geweiht und dadurch auf 175—164 datiert (vgl. S. 379). Eine Eingangshalle korinthischen Stils führte zu einem Hofe, der an drei Seiten von einer dorischen Säulenhalle umgeben war (ein großes, reich geschmücktes Ehrengrab gilt als späterer Zusatz); die Rückseite nahm das zweistöckig gegliederte Rathaus ein, das wie in Priene (Abb. 662, C) im Inneren theaterförmig angelegt war.

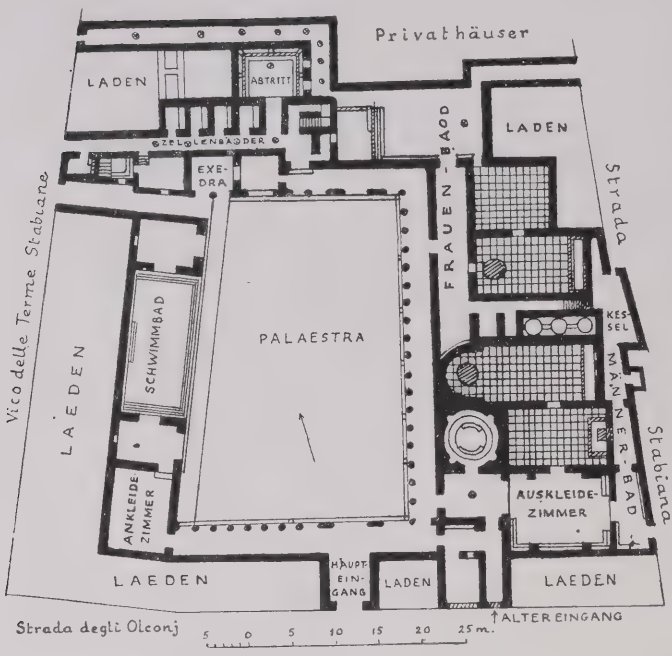
Dem Verkehr der Bürger dienten weiterhin in erster Linie die Gymnasien und Palästren, für die Übungen der Erwachsenen bestimmt. Bald waren es bloße Plätze, von Säulenhallen, Kammern und Exedren umgeben (Abb. 458, PA), bald reich gegliederte Prachtgebäude, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet. In Athen entstanden um diese Zeit das Gymnasion Ptolemaios' II. und das Diogeneion. Mit den Gymnasien waren vielfach die Bäder verbunden, über die wir allerdings aus hellenistischer Zeit nur schwache Kunde haben. Es scheint, daß ihre Anlage noch sehr einfach war, wenn auch die Einrichtung kalter und warmer Bäder längst feststand. Ein belehrendes Beispiel der griechischen Verbindung von Palästra und Bad bietet das unserer Periode angehörige älteste der pompejanischen Bäder (Abb. 741): zu der mit Hallen umgebenen Palästra mit Schwimmbad gesellen sich altmodische italische Zellenbäder und zwei viel reicher eingerichtete Abteilungen für Männer und Frauen (je ein Kaltbad, warmes Luftbad, heißes Bad), aus gemeinsamen Kesseln gespeist. Die Anlage im ganzen stammt aus dem 2. Jahrhundert; die für den Durchzug heißer Luft hohl gelegten Böden und zum Teil mit Tonröhren versehenen Wände sind dagegen, ebenso wie



740. Buleuterion von Milet, wiederhergestellt. (Knackfuß)

manche andere Verfeinerung, erst eine Zutat römischer Zeit. Unentbehrlich war der hellenistischen Stadt ein Theater. Die Hauptsache blieb, wie zu den Zeiten der ersten festen Theater (Abb. 588), das große Halbrund mit Stufensitzen, das am liebsten einer Ausbuchtung des Bodens abgewonnen und durch Flügelbauten erweitert ward; doch finden sich anscheinend auch schon Hochbauten mit Benutzung der Wölbung. Seit die Orchestra nicht mehr, wie im 5. Jahrhundert, Chor und Schauspieler zu gemeinsamem Spiele vereinigte, stellte auch das Bühnengebäude erhöhte bauliche Ansprüche; aus einfacheren Formen entwickelten sich allmählich jene mehrstöckigen säulenreichen Hintergründe, deren Abbilder wir ebenso auf pompejanischen Wänden wiederfinden, wie ihre Vorgänger schon auf den Wandschmuck eingewirkt hatten.

Unter den Gräbern dürfen wir nach dem Vorgang des Maussoleums und der Scheiterhaufen Dionysios' I. und Hephaistions (S. 349. 353) zweifellos auch luxuriöse Bauten voraussetzen; für Athen vgl. S. 371. Doch ist nur geringe Kunde auf uns gekommen. Ein ansehnlicher zweistöckiger Bau mit dorischen Halbsäulen im Oberstock ist das sog. Grab Therons bei Girgenti. Sehr beliebt waren in den Felsen gehauene Gräber mit einer oder mehreren Kammern, oft architektonisch gestaltet und in einfachen Farben dekoriert. Der Sarkophag nahm in diesen Anlagen öfter die Form eines Ruhebettes an, unter dem wohl auch ein Hund Wache hält. Jedoch war die Gräbersitte in den einzelnen Landschaften sehr verschieden. Das südliche Kleinasien z. B. bewahrte die Vorliebe für offenliegende Felsfassaden (S. 80f.). In Ägypten und seinen Nachbarländern trat neben das Kammergrab mit dem Bette schon früh das Nischengrab, wo die ganzen Wände nach Art römischer Columbarien in ein Fachwerk mit verschließbaren Nischen verwandelt wurden, um darin die Leichen beizusetzen, oder die Aschenkrüge zu bergen. Daneben gab es natürlich Holzsärge, die namentlich in Ägypten und dem südlichen Rußland mit Malereien, eingelegten Zieraten, Reliefs oder Statuetten geschmückt sich erhalten haben, bei den Phoinikern steinerne Nachahmungen der



741. Die sog. Stabianer Bäder in Pompeji

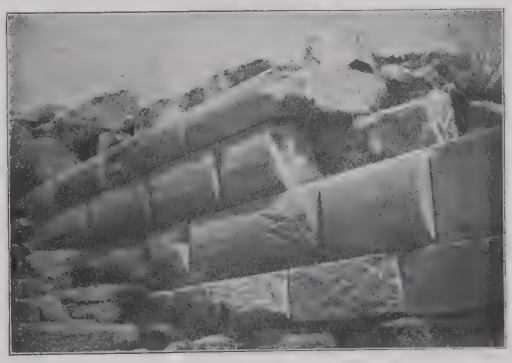
ägyptischen Mumienkästen, und im Anschluß daran unter griechischem Einfluß entwickelte Sarkophage (Sidon, Abb. 577. 646. 701, Jerusalem Abb. 806, Karthago Abb. 801), die aber überhaupt in dieser Zeit noch keine große Rolle spielen; unter freiem Himmel stehende Marmorsärge in Hausform lassen sich für unsere Zeit noch kaum nachweisen.

Der Sinn für reichere und individuellere Gestaltung, wie er der hellenistischen Zeit eigen ist, zeigt sich selbst bei bloßen Stadt- und Stützmauern. Während früher die Mauer möglichst fugenlos als eine einheitliche Fläche erscheinen sollte, gewinnen seit dem 4. Jahrhundert (analog der Wandgliederung, S. 385f.) die einzelnen Steine ihre Sonderbedeutung. Bald genügt diesem Zwecke Randbeschlag der glatten Quadern oder eine Abschrägung der Kanten bei »gefegter« Oberfläche (Abb. 742); bald werden die Blöcke sorgfältig als »Polsterquadern« gerundet, mit abgeschrägten Stoßfugen (Abb. 743); bald bleiben innerhalb eines geglätteten Randbeschlages »Spiegel« stehen (Abb. 744); bald gibt man den Blöcken künstlich ein möglichst rauhes Äußeres (Rustika, Abb. 663). Öfter wechseln regelmäßig höhere und niedrigere Lagen; Mauerecken werden gern durch senkrechte Falze hervorgehoben (Abb. 663). Wohlerhaltene Stadtmauern mit ihren vorspringenden Türmen, wie Lysimachos' Mauer in Ephesos, machen noch heute den beabsichtigten großartigen Eindruck. Bei Toren und Brücken (Abb. 744) tritt Bogenwölbung ein, die bereits seit dem 5. Jahrhundert in der westlichen Landschaft Nordgriechenlands, in Akarnanien, für Tore üblich war (Abb. 745, vgl. 576); als eigentliches formbildendes Element tritt der Bogen erst seit der hellenistischen Zeit in die griechische Architektur ein. In Priene haben wir mehrere Beispiele, die der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. angehören, und hier ist im Gegensatz zu der älteren Betonung des technischen Motivs, des Keilschnitts (Abb. 744f.), zur Dekoration das ionische Epistyl mit seinen Fascien verwendet und halbkreisförmig gekrümmt (Abb. 729).

Unter den Gesamtanlagen dieser Zeit mögen ein paar hervorgehoben werden. Die Gruppe der Mysterienheiligtümer in Samothrake, auf sehr bewegtem, durch tief eingerissene Flußbetten durchfurchtem Boden errichtet, verdankt ihre Ausbildung wesentlich den ersten Ptolemäern. Zu dem älteren Tempel aus Skopas' Zeit (S. 328) trat vor 281 Arsinoes Rundbau (Abb. 722), dann das ionische Torgebäude Ptolemaios' II. über einem Flußbette (vgl. Abb. 709. 744) und der neue Marmortempel (Abb. 721); Hallen und andere Gebäude umgaben die unregelmäßige Gruppe, und am Schluß öffnete sich der Blick auf die kolossale Nike (Abb. 691). Die ganze Anlage zeugt von geschickter Benutzung der schwierigen Bodengestalt und von gutem Sinn für architektonische Gesamtwirkung. Noch höhere Aufgaben

742. Stützmauer von der Altarterrasse in Pergamon

stellte die Anlage ganzer Städte (S. 352 f.). Ein anschauliches Bild einer hellenisierten Stadt, wenn auch auf italischer Grundlage, gewährt noch heutzutage Pompeji, namentlich in seiner jüngeren Erweiterung, der Theatergegend, wo die öffentlichen Gebäude hellenistischen Bedürfnisses sich häufen. Bürgerstädten wie Pompeji und Priene (Abb. 662) steht die Residenzstadt Pergamon gegenüber (Abb. 746). Der zwischen zwei Flüssen ziemlich steil bis zu 310 m ansteigende Berg trug auf seiner Kuppe eine alte Feste, die zuerst im 3. Jahrhundert erweitert, endlich von Eumenes II. (197—159) bergabwärts mit einem bedeutend größeren Mauerkreis umgeben und so erst zur Großstadt gemacht wurde (s. Abb. 746, Nebenkärtchen). Oben führte der Weg über den hallenumgebenen Markt mit dem Dionysostempel an dem Altar Eumenes' II. und einer Ladenreihe vorbei, empor zum ursprünglichen Burgtor; links davon lag der alte Tempel der Stadtgöttin Athena mit seinem Hallenhof und der Bibliothek (Abb. 736), rechts und einst auch links die Palastgebäude (Abb. 728). Ihre Hauptansicht aber wandte die Burg dem Selinustale zu, wo in einer natürlichen Einbuchtung des Felsens das steile Theater über der langen mehrstöckigen Theaterterrasse mit dem schönen ionischen Tempel (Abb. 719) thronte. Vom gegenüberliegenden Ufer des Selinus gewährte die in Terrassen aufsteigende Hochburg ein großartiges Bild (Abb. 747). Hier herrscht wiederum ein Geschmack, der die Einzelheiten einem künstlerischen Gesamteindruck unterordnet.



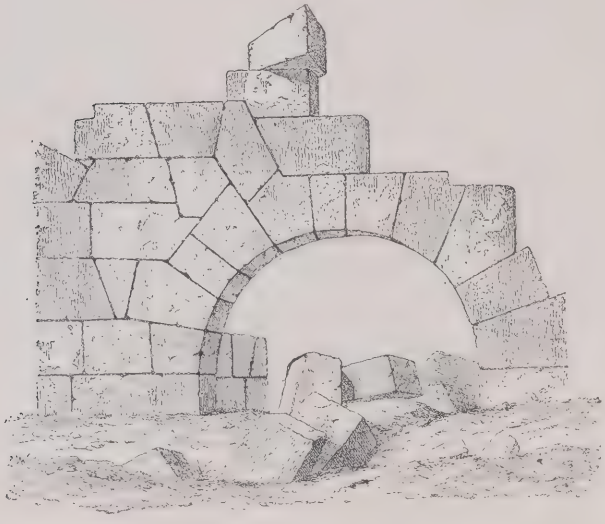
743. Mauer des Ekklesiasterion in Priene (Westseite)

Die griechische Architektur der hellenistischen Periode hat die einfache klassische Formsprache im einzelnen gelockert oder verdrängt, aber sie hat auch durch Erweiterung der konstruktiven Hülfsmittel, durch Steigerung der dekorativen Pracht und vor

744. Flußdurchlaß unter dem Torbau in Samothrake

allem durch jene bewußte Komposition ganzer Baukomplexe die griechische Baukunst erst fähig gemacht, auf einem weiteren Schauplatz und in einem späteren Weltalter zu herrschen. Die römische Architektur holte sich zu gutem Teil hier ihre Muster und Anregungen.

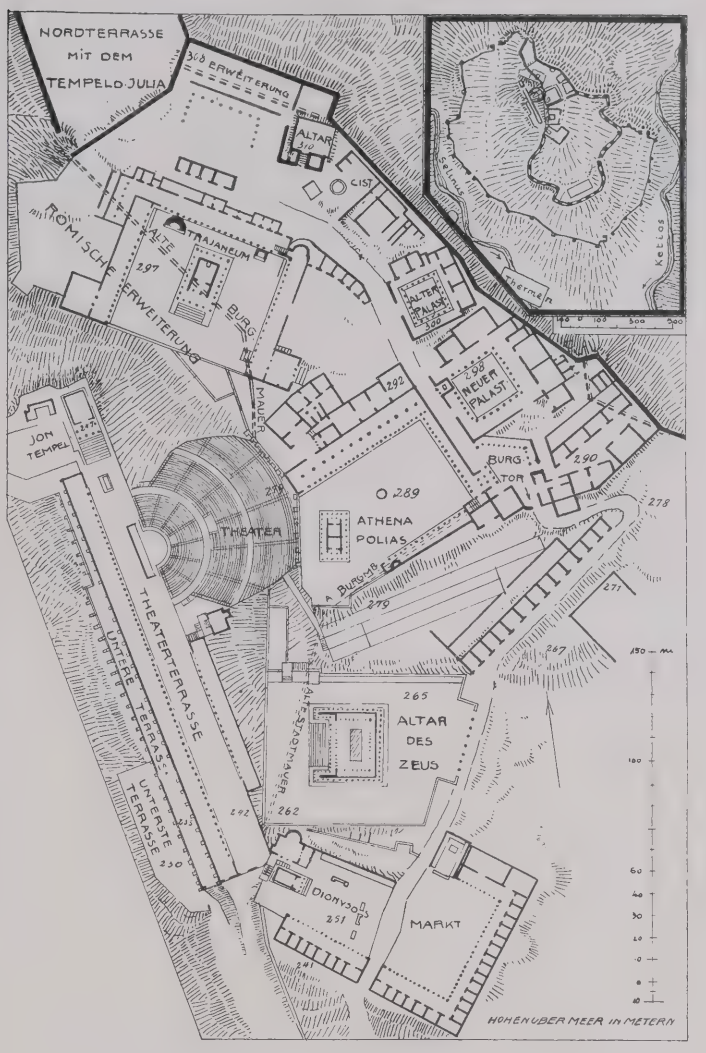
Malerei. Über die Malerei der hellenistischen Zeit besitzen wir nur spärliche und unzusammenhängende Nachrichten. Sie lassen erkennen, daß die in der Alexanderzeit gepflegten Gattungen weiter wirkten. Wir hören von Schlachtenbildern aus der Zeitgeschichte: Kämpfe des Antigonos Gonatas gegen die Barbaren, vor allem wohl sein großer Galatersieg bei Lysimacheia, waren in Bildern dargestellt, von deren Weihung in Athen wir hören, auch in Pergamon wurden die Kämpfe gegen die Galater verherrlicht; in Sikyon schilderte Timanthes in einem schwungvollen Bilde einen Erfolg Arats bei Pellene (241), und Nealkes malte kämpfende Schiffe der Ägypter und Perser auf dem Nil, wobei er den Fluß durch ein Krokodil charakterisierte, das einem trinkenden Esel auflauert (vgl. Abb. 748), also einen genreartigen Zug einmischte, der zu miniaturhafter Malerei gut stimmt, wie sie für ihn erschlossen werden darf. Das dargestellte Ereignis allerdings kann kaum nach Artaxerxes Ochos, um 350, angesetzt werden; ein zeitgeschichtliches Bild war es also nicht. Die Genremalerei (Kleinmalerei, Rhopographie), für die Antiphilos (S. 358) den Ton angeschlagen hatte, ward eifrig gepflegt; Maler wie Simos und Graphikos (nach anderer Lesung gewöhnlich Piraeicus genannt) setzten noch später seine Art fort. Auch sie liebten, das Handwerk in seinem Betriebe zu schildern, Walker, Barbiere, Schuster beim Geschäft oder bei Fest-



745. Tor in Palairos (Kechropula), Akarnanien

feiern darzustellen, daher Graphikos sich die Bezeichnung als »Schmutzmaler« (Rhyparográphos) zuzog. In einer andern Richtung traten Eroten an die Stelle der wirklichen Handwerker und hoben die Szene in eine idealere Höhe (Abb. 749).

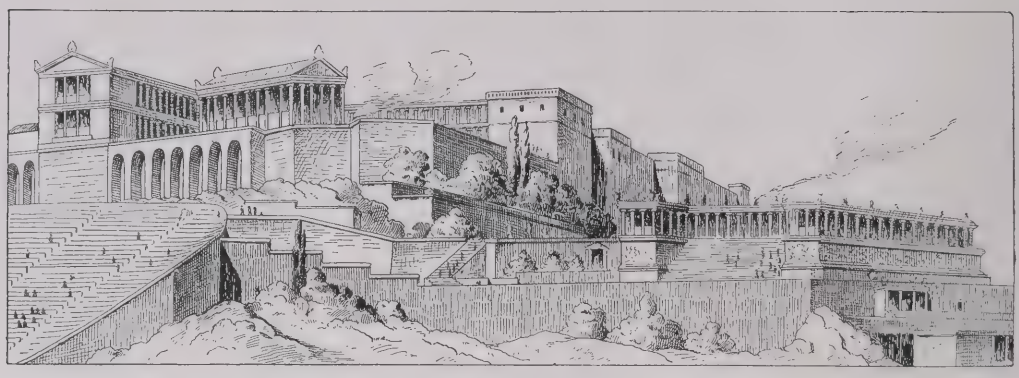
Antiphilos' Beleuchtungseffekte fanden in Philiskos' Werkstätte eines Malers (oder Bäckers?) Nachahmung. Die Vorliebe für die Bühne in dieser Zeit der »dionysischen Künstlergilden« spricht sich in Kalates' kleinen Komödienszenen aus, denen sich erhaltene Mosaiken des Samiers Dioskurides an die Seite stellen. Auch das Stilleben wurde gepflegt (vgl. Abb. 750); Graphikos' derartige Bilderchen wurden mit hohen Preisen bezahlt. Daneben aber ward die mythologische Malerei eifrig betrieben, zum Teil mit Vorliebe für tragische Stoffe, wie bei Theon (S. 360). Alle überstrahlte an Ruhm der jüngste dieser Maler, Timomachos von Byzanz (erste Hälfte des 1. Jahrhunderts); seine von Cäsar erworbenen und im Venustempel aufgestellten Bilder machten allgemeinen Eindruck. Es waren ein rasender, über der gemordeten Herde finster brütender Aias nach Sophokles (vgl. Abb. 660) und die noch berühmtere euripideische Medea im Seelenkampfe zwischen Mutterliebe und rachedürstiger Eifersucht (Abb. 751); ihr zur Seite waren die Kinder in harmlosem Spiele dargestellt. Auch Orestes und Iphigenie bei den Tauriern, wiederum ein euripideischer Stoff (Abb. 752), und eine besonders bewunderte Medusa werden genannt.



746. Die Oberstadt von Pergamon. Planskizze, zusammengestellt aus »Pergamon«

In der Nebenkarte umschließt der dicke Strich die ursprüngliche Burg, der unterbrochene die frühkönigliche, der feine Strich mit Türmen die Stadt Eumenes' II. Darunter breitete sich später die römische Stadt aus

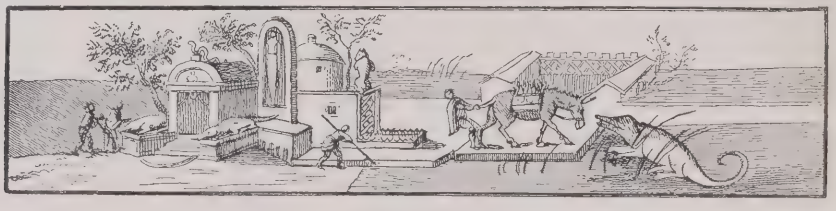
Die Medea, wahrscheinlich auch die Iphigenie, sind in Bearbeitungen aus Pompeji und Herculaneum erhalten. Überhaupt befinden sich unter den dortigen Wandgemälden viele, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit teils auf Bilder des 4. Jahrhunderts, teils auf hellenistische Gemälde zurückführen lassen, nur daß sie meistens in römischer Überarbeitung, mitunter



747. Ansicht eines Teiles der Burg von Pergamon (Wiederherstellung von Bohn)

sogar bei gleichem Urbild in mehreren stilistisch verschiedenen Exemplaren erhalten sind und sich daher nicht mehr unmittelbar für die zu Grunde liegenden Originale verwerten lassen. Tragische, pathetische, epische Szenen sind in ihnen häufig, daneben auch idyllische, wie der verliebte Kyklop; man wird lebhaft an die alexandrinische Poesie erinnert. Manche deutlich erkennbare Tafelgemälde (Taf. XV) weisen eine reliefartige Komposition auf mit nebeneinander gestellten Figuren ohne räumlich wirkenden Hintergrund. Hellenistisch wird man diese nicht gerne nennen; die schon genannten Beleuchtungsszenen verlangten sicher eine Darstellung des Raumes. In dem Bilde einer marmornen Grabplatte aus Pagasai (S. 372) sehen wir eine verstorbene Wöchnerin innerhalb eines ziemlich ausführlich geschilderten Zimmers. Es ist danach nicht sehr wahrscheinlich, daß die hellenistische Malerei, wie man angenommen hat, auf die Schilderung landschaftlicher Hintergründe ganz verzichtet habe, zumal da auch die Reliefs landschaftliche Züge verwerten; allerdings scheint es, als ob die räumliche Vertiefung und die entsprechende Anordnung der Figuren hintereinander nur beschränkt gewesen sei. Somit ist Vorsicht geboten gegenüber der längere Zeit geltenden Anschauung, die die pompejanische Malerei fast ganz auf hellenistische Vorbilder zurückführen wollte. Im Kolorit hat die hellenistische Malerei ohne Zweifel die lebhafteren, glänzenderen Farben, wie sie durch die Enkaustik eingeführt waren, angewandt.

Im Laufe des 2. Jahrhunderts erlischt die klassische Malerei an den Hauptstätten ihres bisherigen Betriebes; Timomachos (S. 395) erscheint als Ausnahme. Ein charakteristisches Zeichen ist die Bewertung der älteren Werke (»Chrestographia«) und das Aufkommen von Gemäldegallerien im modernen Sinne. Bildersammlungen waren zuerst im Zusammenhange mit Heiligtümern aus Votivgemälden entstanden. So hatte sich z. B. der Nordflügel der athenischen Propyläen zu einer kostbaren Gemäldesammlung gestaltet, und das altehrwürdige Heraion in Samos verwandelte sich in eine Pinakothek, wie sein olympisches Schwester-



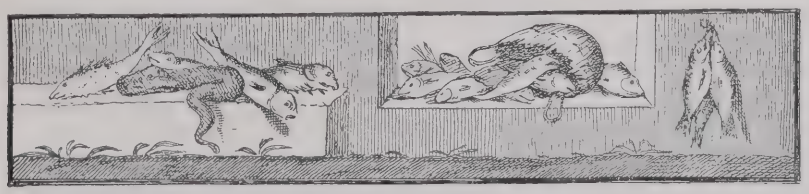
748. Esel und Krokodil. Herculanisches Genrebildchen

749. Eroten als Goldschmiede. Pompejanische Wandmalerei aus der Casa dei Vetti

heiligtum in ein Museum altertümlicher und jüngerer Skulpturen. In Sikyon wurden die Werke der einheimischen Malerei in einer schon um 300 erbauten Gemäldehalle vereinigt und demnächst von Kunstgelehrten studiert. Eine Anzahl sikyonischer Gemälde erwarb Ptolemaios III. durch Arats Vermittelung für Alexandrien. Denn auch in den hellenistischen Residenzen bildeten sich Gallerien, so in Pergamon, wo die kunstgeschichtlichen Studien blühten. Vermutlich bestimmten hier bei den Gemälden so gut wie bei den Skulpturen auch kunstgeschichtliche Gesichtspunkte die Auswahl; selbst altertümlichen Malereien schenkte man Aufmerksamkeit. So bereitete auch in dieser Beziehung die hellenistische Periode die römische vor, wo eine starke Neigung zu Gemäldegallerien herrschte.

Dekoration und Mosaik. Von der Dekoration der Wände ist schon oben die Rede gewesen (S. 385 f.). Wenn Chrysippos (3. Jahrh.) meinte, bald würde man auch die Abtritte bemalen, so deutet dies nur auf immer zunehmende Farbigkeit der Innenräume hin; dazu stimmt die beliebte Verwendung buntgewirkter, vielfach figürlicher Teppiche, in deren Herstellung Alexandrien mit den alten Stätten des Orients wetteiferte. Als Mittelpunkt einer solchen mit Teppichen behängten Wand dienten in dem Prachtzelte Ptolemaios' II. (um 275, Abb. 714) Tafelgemälde; die Vermutung liegt nahe, daß auch an wirklichen farbigen Wänden eine ähnliche Dekoration üblich war. Weiter geht dann allerdings die Vorstellung, die sog. Reliefbilder, eine Gattung besonders malerisch gestalteter Reliefs von größerem oder kleinerem Umfang, hätten ebenso die Mitte architektonisch dekorierter Wände gebildet. Die erhaltenen Reliefbilder gehören allerdings vorwiegend römischer Zeit an (Abb. 948), ihr Ursprung geht zweifellos in hellenistische Zeit zurück, für jene Verwendung fehlt aber bisher jeder Beweis.

Die farbenfrohen Wände fanden ihre natürliche Ergänzung in den Mosaikböden, die eine Malerei in festen Stoffen darstellen. Auch den Fußboden mit Malerei zu schmücken, ist alte Sitte (Abb. 110). Einfache Ornamente, auch Darstellungen, wurden später aus schwarzen und weißen Kieseln zusammengesetzt. Jetzt fügte man kleine Steine und Glasflüsse (noch nie Goldwürfel) unmittelbar aneinander und bettete sie fest in Mörtel, die schmalen Fugen



750. Stilleben. Wandmalerei aus Herculaneum

751. Medea. Aus einem herculanischen Wandgemälde

752. Orestes und Pylades vor Thoas, Iphigenie erscheint mit dem Bilde der Artemis. Wandgemälde aus Pompeji, Casa del citarista

wurden sorgfältig mit entsprechend gefärbtem Stuck gefüllt. Bald waren es nur einfache Zusammenstellungen geometrischer Formen (Würfel, Mäander usw.), bald traten nach alter Weise reichere Muster ein. Aber man ging auch über dergleichen dekorative Teppichmuster hinaus und pflasterte den Fußboden mit steinernen Gemälden. Auf dem Prachtschiffe Hierons II. (S. 385) wandelte man auf Szenen aus der Ilias. Mit Recht berühmt ist das große Mosaik der Alexanderschlacht (Taf. XII, vgl. S. 373), das mit andern das schönste Haus Pompejis zierte (Abb. 753. 908). Auf alexandrinische Vorbilder geht wohl der große römische Fußboden in Palestrina (Präneste) zurück, mit seiner reichen landschaftlichen Schilderung Ägyptens zur Zeit der Nilschwelle und des tierreichen äthiopischen Hochlandes. Ein lebendiges Gemälde, Kentauren und Panther im Kampfe, bietet ein Mosaik aus der Villa Hadrians (Abb. 754). Aber nicht bloß Figürliches kommt vor: Blumen am Fußboden waren damals so beliebt, wie heutzutage in Teppichen; sie knüpften an die Sitte an, den Boden mit Blumen zu bestreuen. Herrliche Reste von Mosaikkränzen sind in Pergamon zum Vorschein gekommen. Der dortige Königspalast besaß als Merkwürdigkeit einen »ungekehrten Saal« (Asarotos Oikos), auf dessen Mosaikfußboden Sosos kunstvoll, aber geschmacklos allerlei Speiseabfälle verewigt hatte; ein ähnliches Mosaik mit ägyptischen Zutaten, von Herakleitos, befindet sich im Lateranischen Museum. Außerdem hatte Sosos dort auch ein Bildchen eingelassen, das in dem berühmten Taubenmosaik des Kapitolinischen Museums, aus der Villa Hadrians bei Tivoli stammend, nachgebildet ist. Auch sonst wurde die Mosaiktechnik für kunstreiche kleinere Bildchen verwandt; die Feinheit der Technik mag man daran ermessen, daß beim Taubenmosaik beinahe 60 Steinchen auf 1 Quadratzentimeter gehen.

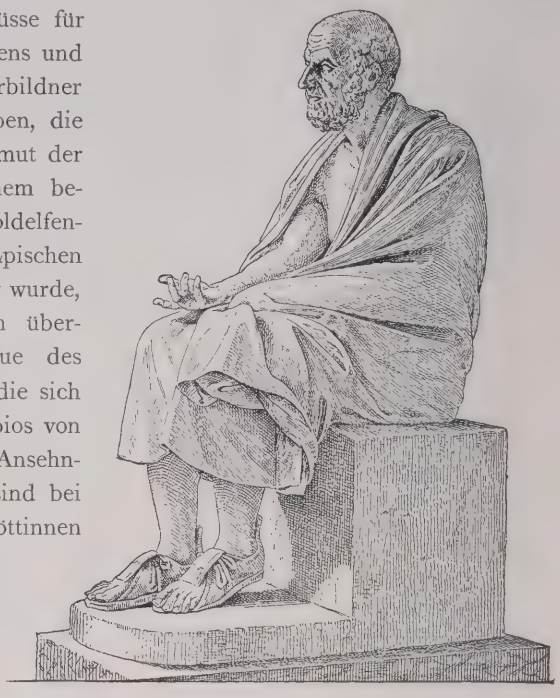
Skulptur. Wenden wir uns zur Skulptur, so sind es im ganzen nur geringe Überbleibsel alter Herrlichkeit, die uns in Griechenland selbst begegnen. In Attika finden wir im Anfang dieser Periode ein paar Originalwerke, das etwas weich und leer behandelte Sitzbild des langbekleideten Dionysos, einen späteren Zusatz (270) zu dem Denkmal des Thrasyllos (S. 355), und eine stattliche Themis in Rhamnus von Chairestratos, die aber bereits etwas trockene und künstliche Gewandmotive aufweist. Die Skulptur wird jetzt in Künstlerfamilien vielfach von mehreren Generationen ausgeübt, besonders häufig so, daß (wie schon die Söhne des Praxiteles) mehrere Familienglieder gemeinsam an einem Werk arbeiten. Hauptnamen sind Kaïkosthenes und Dies, Eubulides und Eucheir in mehreren Geschlechtern, Polykles und seine Sippe (Timokles und Timarchides, Dionysios und Polykles). Sie betrieben im 3. und hauptsächlich im 2. Jahrhundert ihre Kunst und verfertigten neben Götterstatuen und Kopien älterer Werke hauptsächlich Porträts. Ein hervorragendes Beispiel scharfer Charakteristik bietet der mit den Fingern rechnende Chrysippos (gest. 206) vom älteren Eubulides (Abb. 755), der an Werke wie den Demosthenes des Polyeuktos (Abb. 696) anknüpft. Anderswo finden wir starke Anlehnung an praxitelische Typen (Ofellius von Dionysios und Timarchides in Delos). Ein praxitelischer Hermes (Abb. 636), praxitelische weibliche Gewandstatuen (Abb. 951, vgl. S. 365) wurden überhaupt für Bildnis- und Grabstatuen gern benutzt; bei einer großen Gruppe in

753. Tierbilder. Mosaik aus Pompeji, Casa del Fauno

754. Kentaurenmosaik Marefoschi aus der Villa Hadrians. Berlin

Athen schloß sich der jüngere Eubulides an Typen der Phidiaszeit an, und Polykles' Söhne Timokles und Timarchides kopierten bei ihrer Athena für Elateia den Schild der Parthenos. Ob einige dieser attischen Künstler (Timarchides und seine Söhne Dionysios und Polykles) um die Mitte des 2. Jahrhunderts nach Rom übersiedelten, ist sehr unsicher (s. u.).

Die peloponnesische Plastik, in der Lysippos' Einfluß herrschte, wird noch durch einige Argiver geringeren Ansehens vertreten (Xenophilos und Straton, Andreas und Aristomachos u. a.), die namentlich für Epidauros tätig waren; sie arbeiteten zum Teil zusammen mit Attikern: die verschiedenen Kunstdialekte fließen zu einer Gemeinsprache zusammen. Ebenso verarbeitet ein überaus tätiger peloponnesischer Künstler, Damophon von Messene, im zweiten Jahrhundert neben peloponnesischen (skopasischen) attische Einflüsse für Statuen in den Tempeln Achaias, Messeniens und Arkadiens. Er war ausschließlich Götterbildner und vereinigte die Götter gern zu Gruppen, die meist aus Marmor, zum Teil aber, der Armut der Zeit gemäß, aus Holz und Marmor, einem bescheidenen Ersatz der alten kostbaren Goldelfenbeintechnik, gearbeitet waren; als am olympischen Zeus des Phidias eine Reparatur notwendig wurde, konnte man sie so immerhin Damophon übertragen. Auf ihn scheint die Kultstatue des Asklepios Munichios (Piräus) zurückgehen, die sich als stilistische Umgestaltung des im Asklepios von Melos erhaltenen Typus (S. 343) erweist. Ansehnliche Reste einer seiner Marmorgruppen sind bei Lykosura entdeckt worden; die beiden Göttinnen Demeter und Despoina auf gemeinsamem Thron, daneben Artemis und der Titan Anytos. Die erhaltenen Köpfe (Abb. 756) lehnen sich an Typen des 4. Jahrhunderts an, bilden sie aber derber und wirkungsvoller aus; ein reich gesticktes Gewandstück (Abb. 757), durch stoffliche Behandlung ausgezeichnet, zeigt außer rein ornamentalen Bildern einen wunderlichen Fries tanzender tierköpfiger Gestalten, der sich aus lokalen Kultvorstellungen erklären muß. Was es mit einem angeblichen Wiederaufleben des Erzgusses um die Mitte des 2. Jahrhunderts auf sich hatte, wovon Plinius berichtet, läßt sich nicht mehr feststellen.



755. Chrysippos. Louvre. Marmor
(Kopf in der Zeichnung nach erhaltenen Porträts ergänzt)

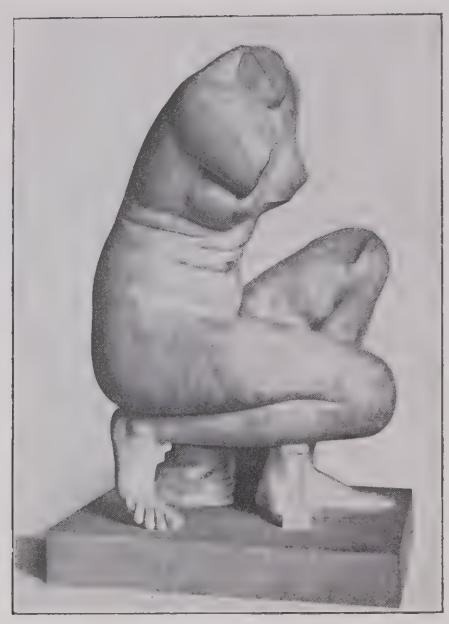
Reicher als in dem verarmenden Griechenland wirkte die Plastik im Osten, besonders in Kleinasien. Wir werden später einige der dortigen Kunststätten besonders besprechen, aber viele der erhaltenen Kunstwerke lassen sich nicht mit Sicherheit auf bestimmte Gegenden zurückführen, daher einige allgemeine Bemerkungen vorausgehen mögen. Götterbilder konnten wohl noch gelingen, obschon die Zeit diesem Zweige der Kunst nicht günstig war. Die jugendlichen Gottheiten wurden weiter vor den älteren und ernsteren bevorzugt. Die Umbildungen der knidischen Aphrodite, die auch auf das letzte Gewandstück verzichten und damit jeden Gedanken an das Bad als Anlaß der Entblößung entfernen, entsprachen so sehr dem herrschenden Geschmacke, daß sie die Knidierin selbst fast verdrängten. All-

756. Kopf des Titanen Anytos. Aus Lykosura
Marmor. Athen

bekannt sind die kapitolinische und die mediceische Venus mit dem gefälschten Künstlernamen des Kleomenes. Die kapitolinische Statue, von gereifteren Formen, hat noch das Badegefäß mit dem Gewande darüber bewahrt, die mediceische Göttin ist als Anadyomene dem Meer entstiegen gedacht (daher der Delphin mit den Eroten), in zierlichen, feinen Formen modelliert. Von wem der neue Typus aufgebracht ward, ist nicht sicher; wahrscheinlich entstand er schon ziemlich bald nach Praxiteles. Das Bademotiv ist beibehalten, aber realistischer und noch genremäßiger gewendet in der überaus beliebten kauernden Aphrodite eines bithynischen Künstlers Doidalsas (3. Jahrh., ehemals fälschlich Daidalos genannt); auch sie erscheint in doppelter Bearbeitung, am echtesten in Rubensscher Fülle z. B. aus Vienne im Louvre (Abb. 758), jugendlicher und eleganter, aber auch weniger lebensvoll im Vatikan. Sehr beliebt ist eine zierliche Aphrodite, völlig nackt, deren Rechte die Sandale vom gehobenen Fuße löst; eine andere, halb bekleidet, spiegelt sich blinzelnden Blickes in einer Wasserfläche, neben der sie einst gestanden haben wird. Die Motive sind unzählig; fast immer ist es das Problem des nackten Weibes, um das es sich handelt. Zur Mutter gesellt sich Eros, der herrschende Gott dieser Zeit, jetzt meist ein loses, flatterndes Knäblein; etwas erwachsener erscheint er in der bekannten Gruppe, die auf Eros und Psyche gedeutet wird (Abb. 759). Auch Psyche allein tritt auf, desgleichen die Grazien in der berühmten, von der neueren Kunst aufgenommenen Anordnung.

757. Vom Gewande Despoinas in Lykosura.
Marmor. Athen

Neben Aphrodite kommen in dieser Zeit im Zusammenhang mit religiösen Strömungen (Bacchanalia) Dionysos und sein ganzer Schwarm zu größter Popularität. Der Gott selbst erscheint meistens mit weibischen Zügen, mit begeistertem Blicke, oder auch in seliger Trunkenheit; mit seinem Panther scherzend in dem fälschlich sog. Narcissus aus Pompeji. Die Silene und Satyrn erinnern noch zum Teil an ihre Abkunft von den vornehmen praxitelischen Gestalten (Abb. 760). Der alte Silen mit dem kleinen Dionysos auf den Armen, den manche für lysippisch halten, bietet einen lehrreichen Vergleich mit dem praxitelischen Hermes; ganz vortrefflich sind der einst flötenblasende, im Tanze sich drehende Silen in Villa Borghese (Abb. 761), ein ausruhender älterer Satyr in Holkham Hall, der in weinschwerem Schlafe sich reckende »Barberinische Faun« in München. Sie werden all-



758. Kauernde Aphrodite. Marmor. Aus Vienne. Louvre

759. »Eros und Psyche«. Marmor. Kapitol

mählich immer derber in den Formen und ausgelassener in ihrem Tun; so der Satyr, der verwundert den Schwanz, der ihm hinten hängt, betrachtet, der mit einer sitzenden Nymphe zu gruppierende Satyr mit der Fußklapper in Florenz, der schnalzende und der schlafende Satyr in Neapel. Die Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit des Körpers, dem keine Drehung und Windung zu schwer wird, kommt hier zu vollendetem Ausdruck. Einen mitunter etwas brutalen Genossen erhalten die Satyrn in dem bockbeinigen Pan. Daher begegnen denn auch nicht selten Schlüpfrigkeiten, wie in Heliodoros' Pan und Daphnis, in dem beliebten schlafenden oder in dem geschmeidigen Hermaphroditen, der aalgleich den Armen des Satyrn entschlüpft, in verschiedenen Ledagruppen. Andererseits liebt die Zeit größeren Prunk des Auftretens (Abb. 762) oder stärkeres Pathos, wie in gewissen übertreibenden Apolloköpfen, die, obwohl vom selben Urbild abstammend, sich doch in ihrer immer höher aufgebauten Frisur unterscheiden, so daß auch in solchen Fällen die kritische Frage nach der späteren Umgestaltung auftaucht. Einzelne Götter erfahren merkwürdige Umformungen, wie wenn die strenge Hera einen fast sentimentalen Madonnentypus annimmt, Zeus als nervöser müder Greis erscheint (Abb. 763). Die Götter werden immer menschlicher, so wie die herrschenden euhemeristischen Anschauungen sie sich vorzustellen liebten.

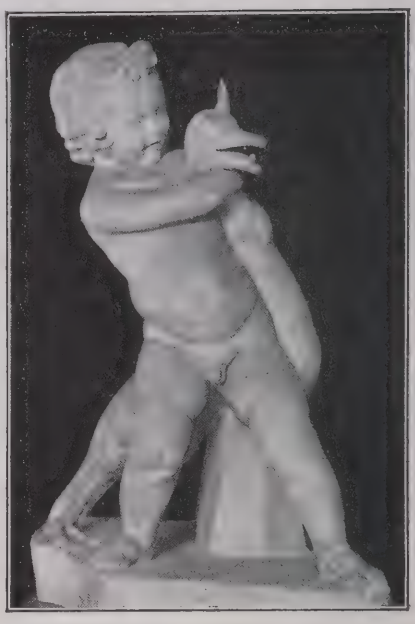
760. Satyrkopf. Erz. München

762. Apollon aus Kyrene. Marmor. Brit. Museum

761. Tanzender Silen (Arme falsch ergänzt). Marmor. Villa Borghese

Mit dieser Sinnesrichtung hängt die Vorliebe für das Genre zusammen, der einige der liebenswürdigsten Schöpfungen dieser Zeit ihren Ursprung verdanken. Wie in der Malerei lassen sich zwei Richtungen erkennen, eine idealistische und eine realistische; jene mag man mit Theokrit vergleichen, diese mit Herodas. Als ein Beispiel der ersteren Art kann die sehr beliebte Knöchelspielerin dienen, die auch mit Genossinnen zu Gruppen verbunden vorkommt. Der berühmteste Meister dieser Richtung war Boethos von Kalchedon (2. Jahrh.), der außer durch toreutische Arbeiten wegen seines oft nachgebildeten Knaben mit der Gans (Abb. 764) und anderer Kinderstatuen mit Recht berühmt war. Gerne wurden derartige Statuen auch als Brunnenfiguren verwendet, bei denen die Vögel als Wasserspeier dienen mußten; in der Erfindung ähnlicher Motive ist diese Zeit überaus fruchtbar. Den Namen des Boethos liest man auch auf einer ehernen Herme, die aus dem Inhalt eines an der Nordküste Afrikas (bei Mahdia, Tunis) untergegangenen antiken Transportschiffes stammt; ein Gewandstück, das oben auf ihrem archaistischen bärtigen Kopfe aufliegt, läßt vermuten, daß sie kein selbständiges Werk, sondern Nebenfigur einer Statue war. Man hat vorgeschlagen, sie mit der Abb. 765 wiedergegebenen Knabengestalt gleicher Herkunft zu verbinden, was der Stil erlauben würde, aber ihre Größe und ihre Deutung — es ist eine Dionysosherme — machen das unwahrscheinlich. Denn dieser geflügelte Knabe, der sich einen Kranz von wilder Olive, dem heiligen Baum der olympischen Agone, aufsetzt und in der andern Hand eine Palme

763. Zeuskopf, eichenbekränzt. Marmor. Petersburg



764. Knabe mit der Gans von Boethos. Marmor, nach Erz. München

765. Agon sich bekränzend. Erzstatue aus Mahdia. Tunis

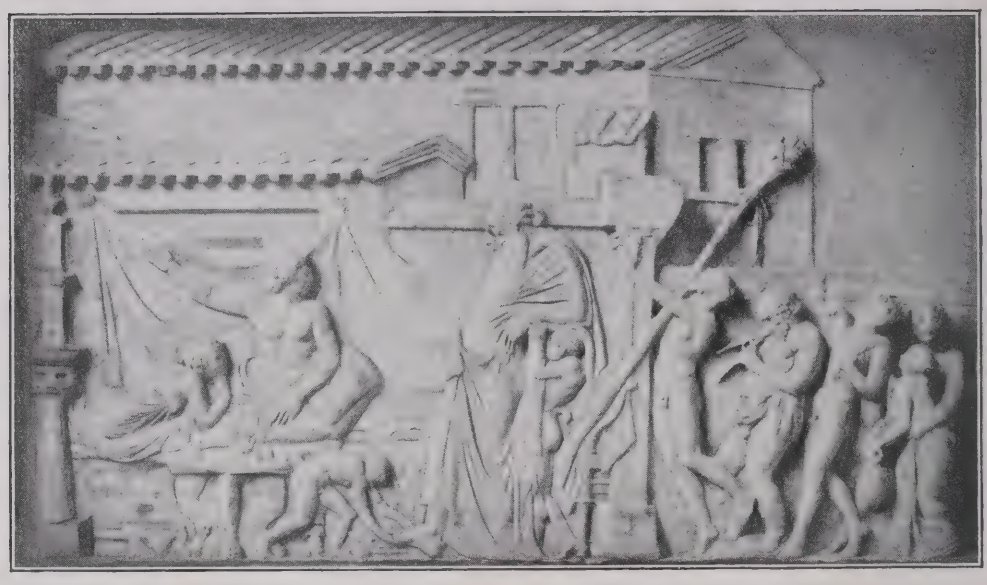
766. Trunkene Alte. Marmor. München

767. Dornauszieher Castellani. Marmor. Brit. Museum

768. Burleske Tänzerin mit Castagnetten. Erzstatuette aus Mahdia. Tunis

gehalten haben wird (es ist eine der vielfachen Weiterbildungen des polykletischen Kyniskos Abb. 553), ist nicht als Eros, sondern als der verkörperte Agon zu deuten. Daneben geht eine derb realistische Richtung her, deren Hauptbeispiel die trunkene Alte Myrons von Theben (3. Jahrh., Abb. 766) bildet. Wahre Gassenbuben sind die Knaben, die sich beim Knöchelspiel erzürnt haben (im Britischen Museum), und der Dornauszieher Castellani (ebenda, Abb. 767), vermutlich das Urbild der berühmten kapitolinischen Erzfigur (S. 245). Noch einen Schritt weiter gehen kleine burleske Figürchen, die schon durch ihre körperliche Erscheinung, namentlich dicken Kopf und kleine Glieder, lächerlich wirken. Als Beispiel kann eine ebenfalls aus Mahdia stammende Tänzerin mit Krotalen (Klappern) dienen (Abb. 768), deren Kopf der trunkenen Alten ähnlich auf Entstehung im gleichen Kreise schließen läßt. Sie ist wohl mit einem ähnlich bewegten Tänzer zu gruppieren: beide wenden den Kopf zueinander hin (vgl. Abb. 797). Es ist kein Zufall, wenn gerade unter den Genrefiguren sich viele Statuetten befinden; die Kunst jeder Richtung fand auch in bescheidenere Häuser und ihre engen Gärtchen Eingang. Daher die Menge kleinerer Marmorbilder (zum Teil nach Vorlagen bester Zeit), kleiner, zum Teil sehr feiner Erzstatuetten, und als billigste Sorte die Tonfiguren (Terrakotten), welche die griechische Kunst durch alle Entwicklungsphasen als bescheidene Genossinnen der höheren Gattungen begleiten, von den rohen Versuchen der ältesten Zeit bis zu den reizvollen »Tanagräerinnen« (S. 372) und den derb komischen Schauspielertypen. Eine reiche Fundgrube von Terrakotten freieren Stils ist die Nekropole der kleinen äolischen Küstenstadt Myrina, aber auch Sizilien und Großgriechenland sind ergiebig. Ein unerschöpflicher Reichtum an Phantasie, zum Teil an älteren Vorbildern genährt, und eine frische, ihrer Wirkung sichere Mache spricht aus diesen Tonfigürchen. Sie ließen sich, da sie in Hohlformen gepreßt wurden, leicht in Massen herstellen, daher oft mehrere Exemplare einer Figur vorkommen; mitunter sind sie noch nachmodelliert und meistens mit einem feinen weißen Überzuge versehen, auf den nach dem Brennen die Farben aufgetragen wurden.

In den Reliefs dieser Zeit tritt eine Neigung hervor, das Ereignis im wirklichen



769. Dionysos besucht einen dramatischen Dichter. Neapel

Raume, also mit Andeutung landschaftlicher oder architektonischer Hintergründe darzustellen. Charakteristisch dafür sind die oft wiederholten Reliefs, die den Besuch des Gottes Dionysos bei einem siegreichen dramatischen Dichter schildern (Abb. 769), die Darstellung des Dichters Menandros bei der Arbeit, die Abbildung dramatischer Szenen. Man erkennt wiederum die lebhaften Interessen einer Zeit, in welcher die alle Welt durchziehenden Schauspielertruppen eine so große Bedeutung hatten. Stärker tritt der landschaftliche Charakter in jenen Reliefbildern zu Tage, von denen schon oben (S. 397) die Rede war; die erhaltenen Werke gehören aber großenteils erst der römischen Zeit an (s. u.).

Höfische Kunst. Der ungeheure Bedarf der vielen neuen Städte und der Luxus der hellenistischen Zeit zwang vielfach zu flüchtiger Arbeit. Die Giebelgruppen des neuen Tempels von Samothrake (Abb. 721), noch mehr die Friese der von Hermogenes erbauten Tempel in Magnesia und Teos (S. 380) sind dürftig in der Erfindung und so flüchtig in der Ausführung, daß man sich ihrer hohen Aufstellung erinnern muß, um eine solche rein dekorative Arbeitsweise überhaupt zu entschuldigen. Flüchtigkeit zeigt sich sogar in der höfischen Kunst, namentlich wo es augenblicklichen Veranstaltungen galt, deren Pracht hinter denen der Alexanderzeit (S. 354 f.) kaum zurückblieb. Theokrit schildert uns das Adonisfest auf der alexandrinischen Hofburg mit seinen prächtigen Schaustellungen. Bei einem großen Feste, das Ptolemaios II. Philadelphos um 275 veranstaltete, ward inmitten eines Gartens ein gewaltiges Prachtzelt errichtet, das für 130 Speisesofas Platz bot (Abb. 714). Vierzehn hölzerne Säulen, 22 oder gar 26 m hoch, trugen die ausgespannte Decke; dazwischen waren Teppiche mit Gemälden aufgehängt, über diesen in $3^1/_2$ m hohen Nischen Gelageszenen angebracht, deren Statuen mit wirklichen Stoffen bekleidet waren. Hundert Marmorstatuen schmückten den Saal, der von zahllosem Goldgeschirr, zum Teil mit Edelsteinen besetzt, strotzte. Kolossalstatuen und Gold- und Silbergeräte aller Art bildeten auch einen Hauptbestandteil des unermeßlichen Festzuges. Gleiche Pracht herrschte auf den Prunkschiffen Ptolemaios' IV. und Hierons II. (S. 380. 385); es waren schwimmende Paläste mit Tempeln, Sälen, Grotten, Gärten, Gymnasien, bei deren Ausschmückung das jetzt leichter erreichbare Elfenbein eine große

770. Störche um die Beute streitend.
Silberner Kantharos aus Boscoreale. Louvre

772. Zenon und Epikuros.
Silberbecher aus Boscoreale. Louvre

Rolle spielte. Kein Wunder, wenn die dabei verwandten Kunstwerke als »mehr kostbar als kunstvoll« bezeichnet werden. Am syrischen Hofe dürfen wir gleichen Prunk voraussetzen: bei einem in Daphne gefeierten Feste wetteiferte Antiochos IV. mit den von Ämilius Paullus in Makedonien veranstalteten Agonen und ließ in seinem riesigen Festzuge alle Götter und Dämonen, von denen die Menschen wissen, vorführen, in Bildern, vergoldet oder mit goldgewirkten Gewändern bekleidet, dazu noch die zugehörigen Mythen von kostbaren Puppen dargestellt.

771. Sitzende Athena. Silberschale aus Hildesheim. Berlin

773. Silbernes Mischgefäß aus Hildesheim. Berlin

Wir hören durch Zufall unserer Überlieferung am meisten von solcher höfischen Pracht aus Alexandrien. Die altägyptische Anschauung der Pharaonen als Götter beherrschte die ganze höfische Kunst der neuen Pharaonen, der Ptolemäer. Selbst die Stoffe der Kunstwerke mußten diesem Zwecke dienen: goldene Kolossalstatuen der Herrscher, Bilder von Gold und Elfenbein (vgl. S. 370) waren gewöhnlich, ja Arsinoe II. soll sogar eine Statue von Topas erhalten haben. Edelsteine spielten überhaupt eine große Rolle. Während die Steinschneidekunst bisher besonders vertieft geschnittene Siegelsteine hergestellt (S. 194) und neben dem grünen Smaragd, dessen Farbe besonders schön zum Golde steht, hauptsächlich die harten opaken Halbedelsteine (Jaspis, Achat, Karneol u. a.) verwendet hatte, trat jetzt die Vorliebe für erhaben geschnittene Schmucksteine (Cameen) auf, deren Wirkung durch die verschiedene Färbung der braunen, weißen, bläulichen Schichten (Onyx zweischichtig, Sardonyx drei- oder mehrschichtig) gehoben ward. Auserlesene Muster bieten einige Steine aus der ersten Ptolemäerzeit, die wir bald kennen lernen werden (Abb. 792 f.). Als Verfertiger von Cameen kennen wir durch erhaltene tüchtige Werke Boethos (wohl den Kalchedonier, S. 403) und Athenion. Aber die Edelsteine wurden auch zu Prunkgeräten verwandt. Von prächtigster Wirkung ist der farnesische Onyxteller in Neapel, dessen Innenbild mit seiner symbolischen Darstellung des Nil deutlich auf alexandrinischen Ursprung hinweist. Mithradates Eupator besaß nicht weniger als 2000 Onyxbecher; ein reiches Prunkstück solcher Art ist ein Sardonyxbecher in Paris (la coupe des Ptolémées).

Der Vorliebe für die kostbaren Erzeugnisse der Glyptik ist die Neigung zu nicht minder kostbarem Gold- und Silbergerät mit feinen Reliefs nahe verwandt. Alle Residenzen, nicht bloß Alexandrien, sondern auch die makedonischen, syrischen, Pergamon, dazu auch das blühende Rhodos, waren reich an köstlichem Silbergeschirr. Schon früher hatten sich Toreuten (Ziseleure) Ruhm erworben (Mentor, Mys), aber am reichsten blühte dieser Kunstzweig in der Zeit des hellenistischen Luxus. Die meisten der uns bekannten Toreuten stammten aus Kleinasien, und zwar aus dem Gebiet oder der Nähe des pergamenischen Reiches, darunter Boethos aus Kalchedon, der zugleich Statuen (S. 403) goß und Gemmen schnitt (s. o.), und Stratonikos aus Kyzikos (s. unten); auch Rhodos dürfte beteiligt sein. Es ist kaum zu hoffen, daß wir die Werke dieser Kleinasiaten von denen anderer Toreuten (Akragas u. a.) werden unterscheiden lernen. Nach Kleinasien, einer Winterheimat der Störche, scheinen die reizenden Storchenbecher von Boscoreale mit ihrer intimen Schilderung des Lebens der Tiere (Abb. 770) zu gehören; hinsichtlich der schönen Athenaschale des Hildesheimer Silberfundes (Abb. 771) hat man zwischen Pergamon und Syrien geschwankt, aber ihre Ausführung

scheint augustisch; auf alexandrinische Vorbilder weisen die in Boscoreale zum Vorschein gekommene Silberschale mit dem vergoldeten, etwas überladenen Brustbilde der Alexandria (Afrika?) und die ebenda gefundenen Silberbecher mit einer Art Totentanz berühmter Dichter und Philosophen (Abb. 772). Den vollen Reiz feinster Ornamentik entfaltet ein Mischkessel aus dem Hildesheimer Funde (Abb. 773), auf den mit besonderem Recht die augustische Kunst Anspruch erheben kann (vgl. Abb. 945). In Folge der Besiegung des Antiochos von Syrien bei Magnesia (190) und des Erbanfalls von Pergamon an Rom (133) flossen die kleinasiatischen Schätze großenteils dorthin und verbreiteten die Vorliebe für kunstvolles Silbergerät; auch in Makedonien hatte Flamininus (194) eine Menge silbernen und ehernen Geschirrs erbeutet. Die uns erhaltenen Schätze aus Boscoreale und Hildesheim gehen in ihrem Ursprung kaum über die augustische Zeit hinauf.

774. Goldenes Ohrgehänge. Berlin

Trat auch bei fürstlichen Festen großes Goldgeschirr neben dem silbernen in Masse auf, so ward doch dies kostbarste Metall vorzugsweise zu kleinerem Geräte, vor allem zu Schmucksachen, verwendet. Die kunstreiche Arbeit, die den Stoff veredelt, prägt sich in diesen Werken sowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das schärfste aus. Feinste Kleinarbeit, virtuose Technik, Filigran und Granulierung ist immer mit diesem Schmuckmetall verbunden geblieben. Unter den Gegenständen der Goldschmiede-

775. Kandelaber. Marmor. Neapel

776. Mediceischer Krater. Marmor. Florenz

777. Münze Ptolemaios' I. Soter (306—284)

778. Münze Mithradates' IV. (240—190)

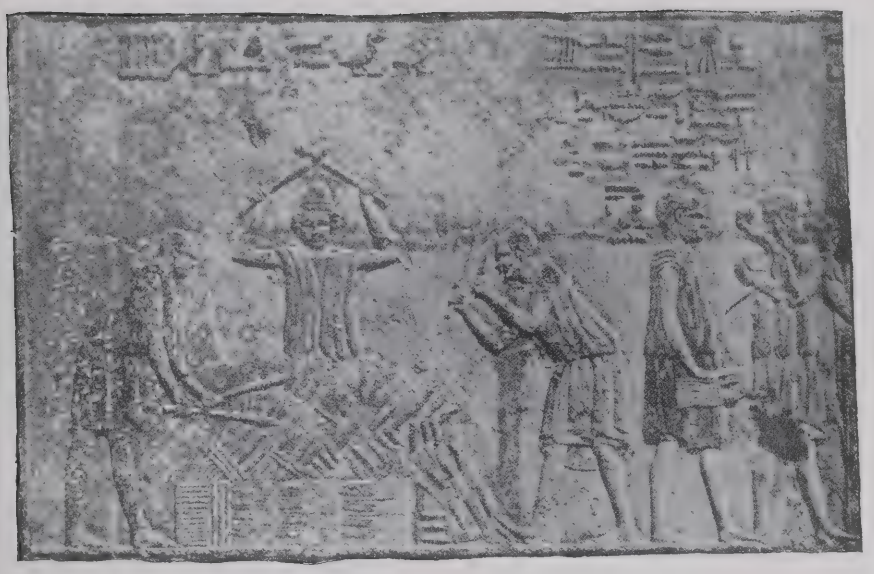
779. Münze des Antimachos Theos von Baktrien (2. Jahrh.)

kunst ragen die sog. Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichtum und die Schönheit des Ornaments besonders hervor; sehr beliebt waren ferner Kränze, die bei jeder Gelegenheit verdienten Personen verliehen, den Toten mitgegeben, den Göttern gewidmet wurden. Auch in Ohrgehängen fand die Goldschmiedekunst eine dankbare Aufgabe (Abb. 774); sie laufen in allerhand Figuren, Tiere, geflügelte Amoretten, Amphoren usw., aus und steigern durch das Heranziehen der Farben in Granaten, Smaragden, Glasperlen, Schmelz die Wirkung. Ferner zeigen die Knöpfe der Haarnadeln den mannigfachsten plastischen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, Aphrodite- und Erosbilder) und deuten in ihm zuweilen die Bestimmung des Gerätes unmittelbar an, wie wenn eine Haarnadel mit einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger scheinen die Halsbänder der Frauen gebildet; sie werden aus geflochtenen Goldfäden gearbeitet, mit Knötchen versehen oder durch Reihen von Körnern geziert, die mit Goldkugeln abwechseln usw. Die Mitte des Halsbandes hebt oft eine Blume, ein Kopf, ein Cameo hervor. Die Armbänder, im Gegensatz zu den modernen, beinahe niemals mit Edelsteinen geschmückt, haben am liebsten die Form einer sich um den Arm ringelnden Schlange; sie bestehen aus einem massiven Goldreifen oder aus vielen miteinander verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert sind. Das Petersburger Museum ist besonders reich an schönem Goldschmuck aus südrussischen Gräbern.

Den Werken der Toreutik geht das marmorne Prachtgerät zur Seite, wie es uns zahlreich in römischen Nach- und Umbildungen erhalten ist. Reliefgeschmückte Altäre waren seit Praxiteles üblich (S. 333); Kandelaber (Abb. 775) waren schon von Skopas als Dekorationsmittel verwendet worden (S. 332). Dazu kamen große Vasen von verschiedener Form (Abb. 776), Thronsessel, Tischstützen, durch reiche, bisweilen etwas schwere und überladene Formen und durch mannigfaltigen Pflanzen- und figürlichen Schmuck zu glänzender Dekoration geeignet. Die Formen und Verzierungen der Vasen sind vielfach den Silbergefäßen, die der Kandelaber dem Erzgerät entlehnt.

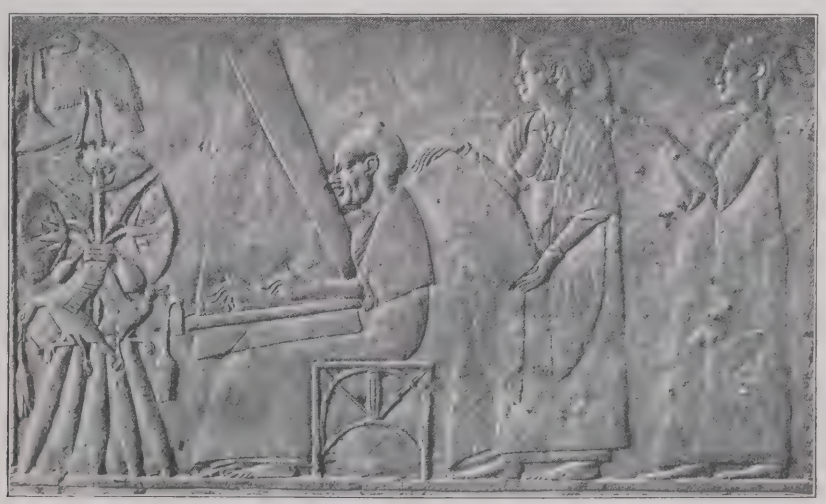
Endlich gehören zur höfischen Kunst auch die Bildnisse der Herrscher, wie sie uns, abgesehen von Cameen (Abb. 792 f.), auf Münzen oder in Statuen und Büsten entgegentreten. Die Diadochen begannen früh ihr Bildnis auf die Münzen zu setzen. Die meistens sehr charakteristischen Münzbilder geben die Züge der Könige ohne alle Schmeichelei wieder (Abb. 777 ff.), bei barbarischen Fürsten mit Betonung ethnologischer Eigenart. Eine sprechend ähnliche Büste Euthydems I. von Baktrien (3. Jahrh.) bewahrt das Museum Torlonia; sie gleicht ganz einem alten Fischer. Neben den Königen erscheinen auf den Münzen auch die Bildnisse ihrer Gemahlinnen, diese meist in typisch abgeklärteren Formen.

Ägypten. Die Eroberung Ägyptens durch Alexander und die Thronbesteigung der Ptolemäer bedeutete naturgemäß zunächst eine Stärkung des griechischen Einflusses, der seit

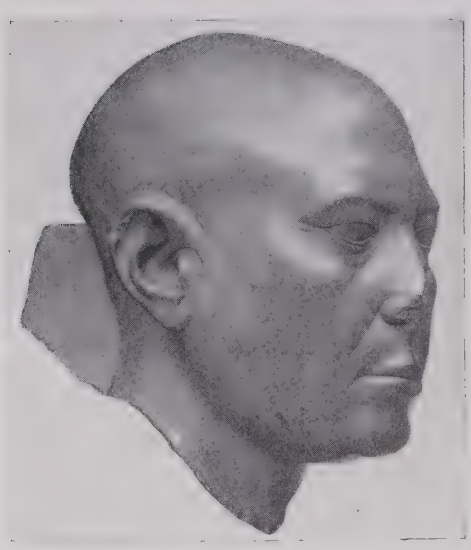


780. Dreschen. Relief aus dem Grab des Petosiris (Mittelägypten)

den Zeiten der Saïten und der Gründung von Naukratis sich in der Kunst hie und da geltend gemacht hatte. Aber jeder Versuch, mit der Jahrtausende alten festen künstlerischen Überlieferung jäh zu brechen, wäre unklug und von vornherein zum Scheitern bestimmt gewesen. Als Nachfolger der alten Pharaonen ließen die Ptolemäer es sich angelegen sein, neben der griechischen Weise auch die einheimische, vor allem in der Baukunst, zu pflegen. So wurde die in der saïtischen Zeit beginnende Entwicklung in einer bestimmten Richtung gefördert. Schon das 1919 bei Mellaui in Mittelägypten gefundene Grab des, einer priesterlichen Familie aus Hermopolis (Chmûnu) angehörigen, Petosiris (Zeit des Philippos Arridaios, des Stiefbruders Alexanders d. Gr.) verrät in seinem tempelartigen Aufbau (ähnlich wie Edfu, Abb. 787), dem charakteristischen Zinnenaltar vor dem Eingang und seinem bunt bemalten Reliefschmuck (Abb. 780) deutlich griechischen Einfluß, obwohl neben den rein hieroglyphischen



781. Der alte Harfner und Musikantinnen aus dem Relief Tigrane-Pascha. Kalkstein. Alexandrien

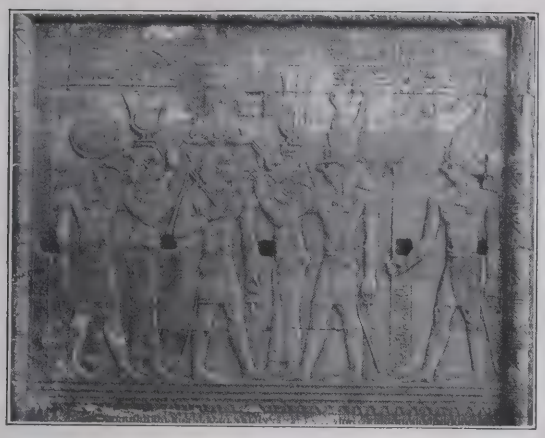


782. Porträtkopf aus dunkelgrünem metamorphischen Schiefer. Berlin. Um 300 v. Chr.

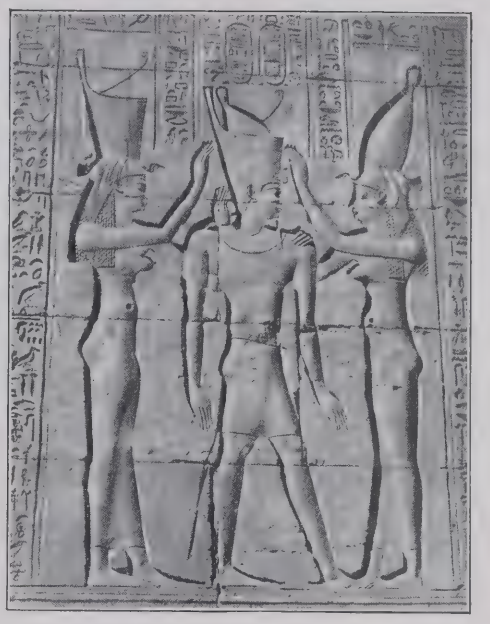
783. Von einer Statue Alexanders IV. aus Karnak. Granit. Kairo

Inschriften und heiligen Bildern das eigentlich griechische Element nur durch wenige Graffiti vertreten ist, mit denen Besucher des 3. Jahrhunderts v. Chr. sich verewigt hatten. Petosiris, vielleicht derselbe, dem man in späterer Zeit allerhand Zauberbücher zuschrieb, ließ einen Teil der Reliefs (Opferzüge von Männern, Frauen und Kindern, Ernte) wohl auf Grund von Vorlagen arbeiten, die der griechisch-ägyptischen Bildhauerschule von Memphis entstammten. Diese schloß an jene Arbeiten in feinem Kalkstein an, die mit dem Stil des Alten Reichs die Eleganz der Werke des Neuen Reichs zu verbinden suchten (Abb. 128). Fortschreitend weist Kostüm, Komposition und die zarte Freiheit der Bilder über das eigentlich Ägyptische hinaus. Hier begegnet zuerst das für die hellenistischen Isisbilder kennzeichnende Franzengewand mit Schifferknoten (Abb. 781) auch bei Gaben bringenden Bäuerinnen, hier finden wir auch jenen Typus des Greises mit den durchgebildeten Zügen und der merkwürdigen Schädelform, der am klarsten in dem prachtvollen Berliner Kopf aus dunkelgrünem Stein vorliegt (Abb. 782). Allgemeine Anlage und Technik sind ägyptisch und schließen an die lange Reihe realistischer Porträts seit dem Alten Reich an; aber die Ausführung im einzelnen, namentlich die Wiedergabe der Epidermis und der Kopfform, der Einteilung des Gesichts, geht über alles hinaus, was ägyptische Künstler jemals aus eigner Kraft geschaffen haben. So erreicht die ägyptische Skulptur ihren Höhepunkt der Naturbeobachtung, gefördert von griechischen Vorbildern an der Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert, um dann in einem langsamen, aber an beachtenswerten Werken immer noch nicht armen Abstieg bis zu den wunderlichen, fast karikierten Statuen von Dime zu gelangen, von denen einige sogar Künstlerinschriften (z. B. Petesis) tragen. Im Gegensatz zu dem schwächlichen Körper ist bei ihnen der porträthafte Kopf immer noch der bessere Teil, und es ist kein Zufall, daß in römischer Zeit die aus Stuck gefertigten Porträtköpfe der Mumien, vor allem aber die in Malerei ausgeführten Bildnisse, die an Stelle dieser plastischen Werke Verwendung fanden, sehr achtungswerte Leistungen darstellen (vgl. unten zu Taf. XVI).

Neben diesen Porträtköpfen, in denen sich griechische und ägyptische Kunst einiger-



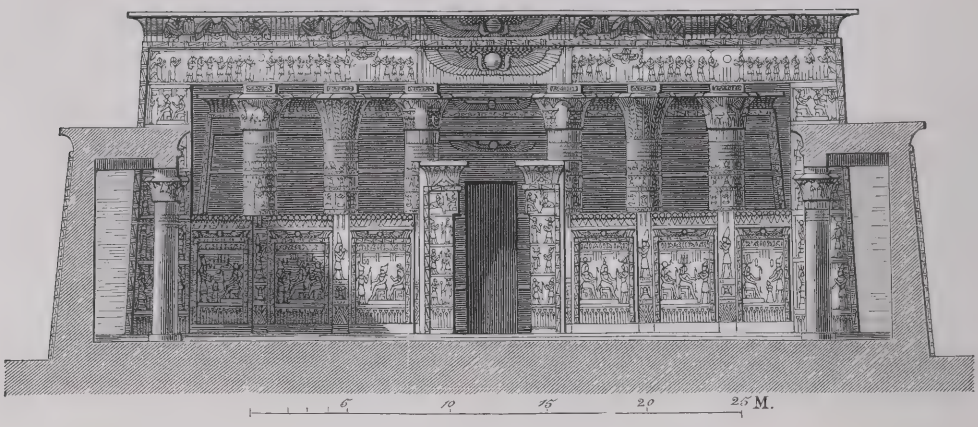
784. Ptolemaios VI. Philometor mit Geschwistern und drei Göttern. Berlin



785. Ptolemaios VI. Philometor zwischen zwei Göttinnen. Berlin

maßen verschmelzen, gehen andere Arbeiten her, wie die vermutete Statue Alexanders IV., des Sohnes Alexanders d. Gr. (Abb. 783), bei der die Behandlung des Haares und der Fall des Kopftuches einen ganz griechischen Eindruck machen, während der Körper, die Haltung und die Tracht sich, ebenso wie der Kopf im allgemeinen, eng an ägyptische Vorbilder anlehnen. Ähnlich verhält es sich mit dem bei Ägina gefundenen Kopf des Ptolemaios VI. Philometor in Athen, bei dem jedoch die charakteristischen Gesichtszüge mehr im Sinne griechischer Kunst behandelt sind. Rein ägyptisch muten auf den ersten Blick die Tempelreliefs (Abb. 784. 785) an, bei denen nur in der runden »verschwollenen« Zeichnung und in gelegentlichen Einzelheiten, in der Flauheit aller Formen Anzeichen einer erstarrten, niedergehenden, Fremdes hie und da unwillig aufnehmenden Kunst erscheinen. Eine innigere Verschmelzung griechischer und ägyptischer Form wurde am leichtesten auf dem Gebiet des

786. Tempel des Horos in Edfu. Gesamtbild



787. Tempel des Horos zu Edfu.
Vorderansicht des Säulensaales und Querschnitt der Hallen. (3.—1. Jahrh.)

Ornaments erreicht, namentlich bei den feinen Fayencen ägyptischer Technik, bei manchen Terrakotten und in der Architektur, wo das gleich zu nennende Kompositkapitell sich dazu bot. Dagegen hängen die bemalte Keramik (Hadravasen) und die Tonplastik der frühen Ptolemäerzeit so sehr von dem böotischen Kunsthandwerk, den feinen tanagräischen Figürchen (oben S. 372) und der vor allem aus dem böotischen Kabirenheiligtum bekannten späten schwarzfigurigen Vasengattung ab, daß man eine unmittelbare Übertragung durch Zuwanderung annehmen darf, wie sie durch die Neugründung Alexandrias und die fast gleichzeitige Zerstörung Thebens wohl veranlaßt werden konnte.

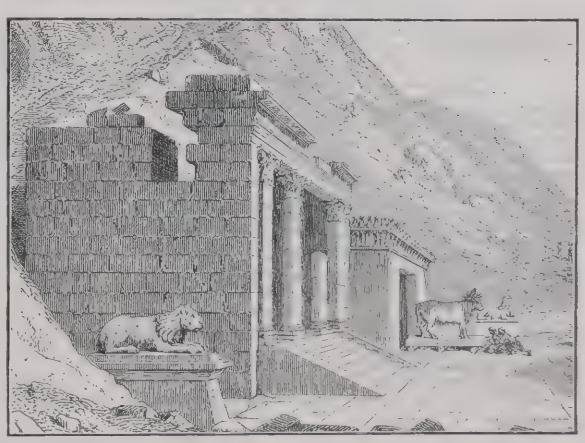
In der Baukunst bewahren die großen ptolemäischen und römischen Tempel, der des Horos zu Edfu oberhalb Thebens (Abb. 786f.) und der Hathor zu Dendera (unterhalb Thebens), auf Philae und zu Komombo die althergebrachte Gestalt, doch ist die an den Hof anstoßende Säulenhalle meist (und ebenso auch beim Grab des Petosiris, oben S. 411) vorn nur durch Schranken zwischen den Säulen geschlossen. Der Säulensaal hat kein überhöhtes Mittelschiff mit hohem Seitenlicht (Abb. 86), vielmehr fällt das Licht von vorne hinein. Eine ähnliche Anordnung der Vorderwand zeigt das gleichzeitige Artemision in Magnesia (Abb. 717), auch schon ein Pavillon des Nektanebōs auf der Insel Philae. In den Tempeln weiblicher Gottheiten, wie der Hathor in Dendera, findet nach wie vor die Hathorsäule (Abb. 788) Verwendung. Einfache Lotos- und Papyrossäulen sind bis auf wenige Nachläufer verschwunden, das Palmkapitell ist selten geworden. An ihre Stelle tritt das vorhin schon erwähnte Kompositkapitell (Abb. 789) von ungemein mannigfaltiger Ausführung, das zwar an Typen des Neuen Reiches anschließt (S. 51 f.), in der Durchführung aber zweifellos vom korinthischen Kapitell beeinflußt ist, wie u. a. das Vorkommen von Akanthusornamenten beweist. Wenn sich Kompositkapitelle auch schon in der Nektanebōszeit, ja früher, finden, kann an der Einwirkung der griechischen Vorbilder nicht gezweifelt werden, da diese ja Ende des 5. Jahrhunderts ausgebildet wurden. Die Deckplatte über dem Kapitell ist kleiner geworden, so daß sie in Folge der weiten Ausladung des Papyroskapitells von unten nicht mehr sichtbar ist, und die Decke nun — wie das eine falsche Theorie für alle ägyptischen Säulensäle wollte — mit Sternen übersät frei über dem Säulenwald zu schweben scheint. In gewisser Beziehung bedeutet die alexandrinische Katakombe von Kom-esch-Schugafa aus dem Ende des 1. nach christlichen Jahrhunderts einen Höhepunkt, allerdings dies nur in Folge der Lückenhaftigkeit unseres Wissens. Sie zeigt eine völlige Mischung griechischer und ägyptischer Formen, bei

788.
Säule mit Hathor-Kapitell. Dendera

denen auch die Wandpfeiler ägyptisierende Kapitelle bekommen und girlandengeschmückte, maskentragende Sarkophage die alten ägyptischen Särge ersetzen. Wir kommen darauf noch zurück (unten C, 7).

Auch rein griechische Bauten kommen innerhalb des ägyptischen Kulturkreises vor. So errichtete beim Sarapisheiligtum von Memphis neben einer ägyptischen Kapelle ein frommer Stifter das »Lychnapteion« (Amtsraum bestimmter Priester) in griechischem Stil (Abb. 790); das Nilschiff Ptolemaios' IV. enthielt neben Sälen griechischen Stils auch einen Speisesaal von »ägyptischer Weise«. Als charakteristisch dafür werden uns Säulen genannt aus abwechselnd schwarzen und weißen Trommeln, deren Kapitelle den uns erhaltenen (Abb. 789) ganz ähnlich gewesen sein müssen, und Wände mit abwechselnd schwarzen und weißen Kacheln oder Alabasterplatten belegt. Eine Anschauung dieser ägyptischen Dekoration hellenistischer Zeit kann uns eine Grabkammer geben (Abb. 791), die auf der einstigen Insel Pharos, bei der Anfúschi-Bucht erhalten, allerdings an Kostbarkeit der Ausstattung mit der königlichen Jacht nicht wetteifern kann, aber so genau mit deren Beschreibung übereinstimmt, daß wir beide für gleichartig und gleichzeitig halten dürfen. Über den großartigsten Tempel des ptolemäischen Alexandria, des von Parmeniskos vermutlich in griechischem Stil erbauten Sarapeion (vgl. S. 370), ist leider nichts Genaueres bekannt, da sich die erhaltenen Nachrichten auf spätere Umgestaltungen

789. Kompositkapitelle der griechisch-römischen Zeit. Kom-Ombo



790. Lychnapteion und Apiskapelle beim Sarapeion in Memphis. (Mariette)

791. Grabkammer in Alexandria (Anfúschi-Bucht)

zu beziehen scheinen. Die Bauten der Ptolemäer in Samothrake (S. 382 f.) bewahrten selbstverständlich griechischen Stil.

Von der Steinschneidekunst war S. 408 die Rede, von ihrer Pflege am ptolemäischen Hofe zeugen vor allem zwei Cameen, die anscheinend Ptolemaios II. Philadelphos darstellen. Der Wiener Sardonyx (Abb. 792), dessen neun unebene Schichten mit meisterhaftem Geschick ausgenutzt worden sind, ist ein wahres Wunder der Gemmenschneidekunst, das von dem Petersburger Sardonyx mit drei Lagen (Abb. 793) an Geschick und Weichheit der Behandlung nicht ganz erreicht wird. Andere alexandrinische Werke dieser Art wurden bereits erwähnt. Verwandt ist die Glasfabrikation, durch die Alexandrien berühmt war (Millefiori), und die mit Kunst und Eigentümlichkeit geübte Toreutik (S. 408 ff.). Eine beträchtliche Anzahl der uns noch erhaltenen Silbergefäße scheint wenigstens der Art nach alexandrinisch zu sein; in ihnen herrschen nicht sowohl die strengen Stilgesetze der attischen Kunst, als vielmehr eine realistische Ornamentik, Vorliebe für Genreszenen, echt ägyptische Freude an Blumen und Kränzen (Abb. 772).

Auf dem Gebiete der Götterbilder ist Ägypten durch den Sarapis angeblich von Bryaxis vertreten (S. 370). Außerdem scheint eine an Praxiteles sich anschließende malerische, durch Weichheit der Formen, der Übergänge, des Ausdrucks bezeichnete Gattung weiblicher Köpfe der alexandrinischen Kunst, wenn auch nicht ihr ausschließlich, eigen zu sein. Es ist

792. Ptolemaios II. und Arsinoe.
Sardonyx. Wien
(Der Harnisch ist moderne Ergänzung)

793. Ptolemaios II. und Arsinoe.
Sardonyx Gonzaga. Petersburg

aber überhaupt nicht sicher, mit wieviel Selbständigkeit die griechische Kunst in Ägypten weitergebildet worden sei. Die Rolle, die Alexandrien in der spätgriechischen Kultur und Literatur spielt, könnte den Gedanken nahe legen, daß ihm auch für die Kunst eine ähnliche Bedeutung zukomme, allein Ägypten selbst bietet nur spärliche Belege, und so taucht, ähnlich wie in der Poesie, überall die Frage auf, ob es sich um echt alexandrinische oder um römisch-alexandrinisierende Erzeugnisse handle. Wenn im folgenden eine Anzahl von Kunstwerken als »alexandrinisch« behandelt wird, so ist freilich manchen von ihnen der Stempel der Echtheit unverkennbar aufgeprägt, bei anderen wird man aber jene Frage offen halten müssen.

794. Nubischer Straßensänger. Erzstatuette. Paris

Voran steht eine Gruppe meist kleinerer Werke von ausgesprochenem Realismus. Keine Stadt der alten Welt konnte sich an buntem Völkergewimmel und an Lebhaftigkeit des Straßentreibens mit Alexandrien messen; hier sammelten sich alle Nationen, alle Rassen, Ägypter, Griechen, Juden, vor allem die schwarzen Nubier. Dadurch erhielt die Beobachtungsgabe der Alexandriner, geschärft durch die von den Königen begünstigten anatomischen und naturgeschichtlichen Studien, reichen Stoff und führte bei ihrer berüchtigten Spottlust, die sich gern in zugespitzten Epigrammen Luft machte, zu einem spöttischen, oft derben Realismus. Das schon in der altägyptischen Kunst reich vertretene genrehafte Element konnte in der griechisch-ägyptischen Welt am leichtesten wiederbelebt werden. In den Straßen Alexandriens fanden sich die Vorbilder für den schmachtenden Straßensänger (Abb. 794), der wohl die in Nubien beliebte, auf der Schulter getragene Harfe spielt, den seine Ware ausrufenden Verkäufer, den eingeschlafenen Obsthändler mit dem Affen, der das Haupt seines Herrn als Jagdfeld benutzt, den schlingenden Fresser, den zankenden Beduinen, die nubische Schönheit: diese alle tragen echt alexandrinisches Gepräge; der Gaukler auf dem Krokodil, der angelnde (Abb. 795) oder der heimkehrende Fischer, die alte Hirtin mit ihrem Lamme stehen in zweiter Reihe und mögen erst römisch sein. Rückhaltlose Charakteristik, ohne allen Bedacht auf Schönheit der Formen und Linien, beherrscht diese Kunst. Sie hat ihr Seitenstück in der Kleinmalerei des Ägypters Antiphilos (S. 358). Von diesem rührte auch

795. Fischer. Brunnenfigur von Erz. Aus Pompeji. Neapel

796. Gryllus: Äneas mit den Seinen auf der Flucht. Herculanische Wandmalerei

die Erfindung der Grylli her. Die althergebrachten tierköpfigen Götterbilder und die satirischen Tierbilder des Nillandes (S. 48f.) führten zur Verwendung von Menschen mit Tierköpfen in parodistischen Szenen; so treten Äneas mit seinem Vater Anchises und seinem Sohn Askanios in Gestalt ägyptischer hundsköpfiger Affen (Kynokephaloi) auf (Abb. 796). Den Grylli verwandt ist die Verwendung der Pygmäen (eines Däumlingsvolkes, das am Nil hausen sollte) zu allerlei Darstellungen, z. B. des Urteils Salomos (Abb. 797), das den alexandrinischen Juden natürlich bekannt war. Während ältere griechische Darstellungen die Pygmäen (ihr schon von Homer erwähnter Kampf mit den Kranichen, Abb. 364) als normale, nur ungewöhnlich kleine Männer darstellt, erscheinen sie seit dem 4. Jahrhundert in Zwergengestalt, mit unförmigen Köpfen und kleinen Körpern, namentlich schwächlichen Beinen (vgl. Abb. 768) und werden so als komische Personen in den verschiedensten Szenen gezeigt.

Das Gegenbild dazu, aus gleicher Freude am Kleinen hervorgegangen (vgl. Abb. 748), bildet das idealistische Genre, von dem schon S. 403 die Rede war. Kinder, auch Götterkinder, vielleicht richtiger Kinder in der Rolle von Göttern, treten in allerlei Handlungen oder auch handlungslos auf. Wir können aber nicht behaupten, daß diese Art auf Alexandrien beschränkt oder auch nur dort besonders zu Hause sei; vgl. Abb. 749. Unsicher ist sogar, ob in diesen Zusammenhang ein Werk gehört, in dem man die bedeutendste der uns erhaltenen Schöpfungen alexandrinischer Plastik sehen möchte, die öfter wiederholte Nilgruppe (Abb. 798), deren Original, aus hartem ägyptischen Basalt gearbeitet, von Vespasian in seinem Friedenstempel geweiht war. Sechzehn muntere Kinder (Vertreter der sechzehn Ellen, um die der Strom alljährlich anschwillt) spielen mit Krokodil und Ichneumon oder benützen den Leib des alten »Vaters Nil« als Tummelplatz ihrer Lust. An der Basis der

797. Salomos Urteil. Stück eines pompejanischen Wandgemäldes

798. Gruppe des Nil. Marmor. Vatikan

Statue schlägt der vornehm heitere Ton wieder ins Burleske um, indem jene zwerghaften Pygmäen den Kampf mit den gefährlichen Tieren des Stromes komisch parodieren (vgl. Abb. 748). Wann dieses, zweifellos aus ägyptischem Kreise erwachsene Werk entstand, ist nicht sicher; seine sehr klassizistische Formgebung spricht für spätere Zeit.

Alexandrinischer Realismus macht sich auch im Porträt geltend (vgl. Abb. 777). Ein in Kyrene gefundener trefflicher Erzkopf erhebt nach seinem Fundort, der früher fälschlich auf Seneca gedeutete Kopf eines Dichters (Abb. 799), als literarisches Porträt Anspruch auf alexandrinischen Ursprung. Sicher ist beides nicht. Selbst die Büste des begeisterten Sängers Homer (Abb. 832), für die der Hauptsitz homerischer Studien zunächst in Betracht zu kommen scheint, ist aus stilistischen Gründen nach Rhodos zu setzen. Eine in ägyptischer Überlieferung wurzelnde Gruppe von Bildnisköpfen in dunklem Stein bewährt allerdings die scharfe Beobachtung und energische Charakterisierung der alexandrinischen Künstler (vgl. S. 412).

799. Sog. Seneca. Erzkopf. Neapel

Die gelehrte Atmosphäre Alexandriens macht sich selbst in dem Schmuck gewöhnlichen Tafelgeschirrs geltend, das mit mythologischen Darstellungen und Inschriften aus den epischen Sagenkreisen geschmückt wurde, tönerner Ersatz für silberne toreutische Arbeiten; zufällig hören wir, daß Nero zwei solcher Becher zu benutzen pflegte und sie homerische nannte, wovon die moderne Bezeichnung dieses Geschirrs stammt. Eine gleiche, etwas aufdringliche Gelehrsamkeit machte sich später noch in den römischen Bilderchroniken oder »ilischen Tafeln« breit, obwohl diese Denkmälerklassen nicht mehr aus Alexandria stammten. Auch die Darstellung von Verwandlungen (Abb. 800), die der Plastik so wenig entspricht, hängt wohl mit gelehrter Beschäftigung zusammen, welche solche Mythen als Gegenstand der Dichtung (Nikandros) und der Kunst zu empfehlen schien.

800. Daphne, in Lorbeer verwandelt. Marmor

801. Sarkophagdeckel mit bemaltem Relief aus Karthago. Tunis

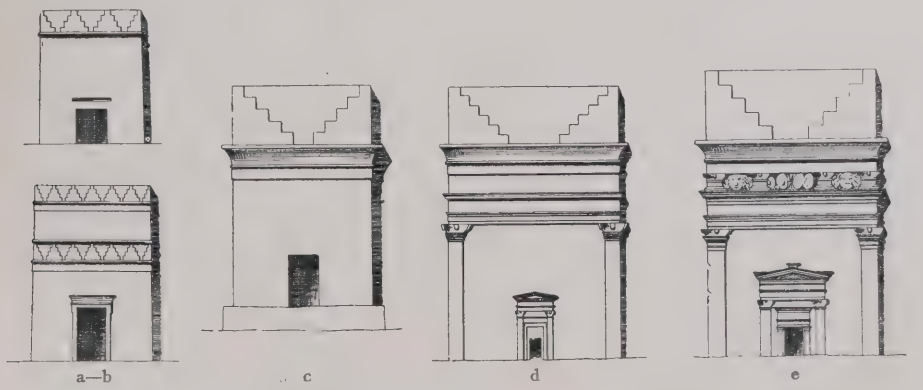
Die eigentlich schöpferische Zeit der alexandrinischen Kunst wird das 3. Jahrhundert, die Regierungszeit der drei ersten Ptolemäer, gewesen sein; die Grabmäler lassen einen raschen Verfall erkennen. Unter dem vierten Ptolemäer, Philopator, erreichte der Homerkultus seine Höhe; im Museion ließ er die Statue des Dichters inmitten seiner sieben angeblichen Geburtsstädte errichten. Der Toreut Apelles unterstützte die gelehrten Homererklärer durch eine Nachbildung des Nestorbechers (Il. 11, 632 ff.), den der Grammatiker Dionysios der Thraker (2. Jahrhundert) in Rhodos ebenfalls aus Beiträgen seiner Schüler herstellen ließ: wiederum Belege für den Zusammenhang einer sinkenden Kunst mit der vorherrschenden Gelehrsamkeit. Von Kunstgelehrten lebte Polemon (um 200) eine Zeitlang in Alexandrien, und Kallixeinos (Ende des 3. Jahrhunderts) verfertigte dort einen Künstlerkatalog, entsprechend den literarischen Katalogen der alexandrinischen Bibliothekare. Im ganzen scheint diese Zeit bis zur Einverleibung Ägyptens in das römische Reich (30) für die Kunst ohne Belang.

Einen sehr merkbaren Einfluß hat Ägypten auf Karthago und das ganze punische Gebiet ausgeübt, wo er sich allerdings mit einem nicht minder starken griechischen traf und mischte. Am deutlichsten zeigt dieser sich in den importierten Kleinfunden der Gräber; hervorzuheben sind auch zahlreiche vortreffliche Sarkophage mit den Reliefbildern der Verstorbenen auf dem Deckel (4.—3. Jahrhundert v. Chr.); am anziehendsten ist die Darstellung einer Priesterin in bemaltem Relief, die ägyptische Göttertracht mit hellenischer Anmut verbindet (Abb. 801). Ein großartiger Bau aus punischer Zeit ist das große kreisrunde, mit einem flachen Kegel bedeckte Königsgrab Medracen (Madghasen) in Numidien, unweit Constantine; seine kräftigen dorischen Halbsäulen erinnern eher an das 5. Jahrhundert als an die Zeit Masinissas, dessen Grab man dort vermutet hat. Eine jüngere Nachahmung ist das mauretanische »Grab der Christin« westlich von Algier, vielleicht die Grabstätte Jubas II. Mit diesem Könige, der in augustischer Zeit in Rom aufgewachsen war und neben gelehrten auch künstlerische Interessen pflegte, beginnt die eigentliche Romanisierung Afrikas. In seiner Residenz Cäsarea (Cherchel) legte er mit kunsthistorischem Interesse und gutem Geschmack eine Sammlung erlesener Kopien nach griechischen Statuen der Blütezeit an; treffliche Überbleibsel haben sich erhalten.

Syrien. Ähnlich wie die Ptolemäer in Ägypten übernahmen die Seleukiden in Syrien ein Reich mit uralter Kultur und Kunst, schloß es doch Mesopotamien und Persien ein. Es verursacht eine besonders empfindliche Lücke in der Geschichte der hellenistischen Kunst, daß hier literarische und monumentale Quellen so sehr versagen. Im Westen der Monarchie,

802. Vorhalle des Palastes in Arak il Emir, um 180 v. Chr. (Butler)

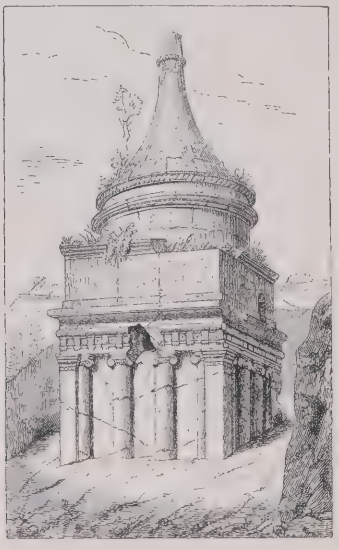
in dem nördlichen Syrien und Kleinasien, wird griechische Kunst vorgewaltet haben. So in der Baukunst. Das »schöne Antiochien« war eine hellenistische Musterresidenz (S. 353); höfische Feste im nahen Lustort Daphne wetteiferten mit denen in Alexandrien (S. 406). Wenn Antiochos Epiphanes nach 175 das peisistratische Olympieion in Athen im großen Stile neu zu erbauen unternahm (Abb. 710), so war daran höchstens die damals in Griechenland noch wenig angewandte korinthische Bauweise und der römische Baumeister Cossutius auffällig, vielleicht aber durch den langjährigen Aufenthalt des Antiochos in Rom veranlaßt. Auch bei dem von Stratonike um 290 erbauten Tempel der Atargatis in Hierapolis am Euphrat (S. 382) waren die Kunstformen ionisch, mochte auch die Anlage hier wie bei anderen Tempeln einige durch Kultus und Landesbrauch bedingte Besonderheiten aufweisen Der Palast des von Antiochos Epiphanes kurz nach 175 besiegten Hyrkanos im Ostjordanland (Arak il Emir) zeigt in seinem Löwenfries deutliche orientalische Beziehungen bei einer zwar eigenartigen, aber doch hellenischen Formgebung (Abb. 802, S. 379). Umgekehrt wird das Eindringen griechischer Formen in heimische Bauweise bei den Gräbern der nabatäischen Hauptstadt Petra, halbwegs zwischen dem Toten Meer und dem Arabischen Meerbusen, anschaulich (Abb. 803). Die alteinheimische Turmform der flach aus der Felswand herausgearbeiteten Grabfassaden mit einfachem oder doppeltem Zinnenkranz (a, b) schmückt sich zunächst mit einer griechischen Türumrahmung (b), während andere Gräber entweder nach nordsyrischer Weise oben im Halbrund abschließen, oder eine etwas veränderte Turmform mit schwerfälligem Treppenaufbau bieten (c), die dem benachbarten Ägypten die Hohlkehle entlehnt. Dann wächst der hellenistische Einfluß; unter der Hohlkehle stellt sich griechisches Gebälk ein und Pilaster mit einem verkümmerten ionischen, auf Stuckausführung berechneten Kapitell nehmen die Ecken des Grabes und die Pfosten der Tür ein (d), bis zuletzt eine Art



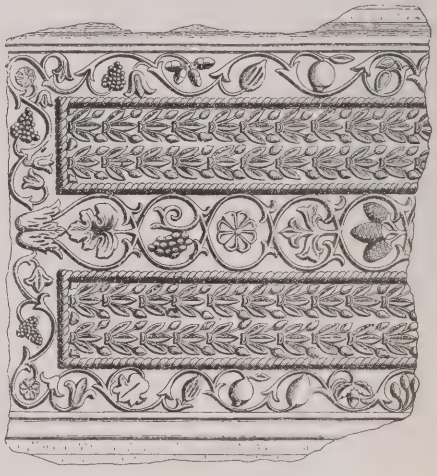
803. Gräberformen in Petra. (Nach Brünnow-Domaszewski)

804. Königsgrab (»Chazne Firaun«) in Petra

von verkümmerter Attika (S. 355) sich über dem Epistyl einschiebt (e), Zwergsäulen und dazwischen verschiedenartige Füllungen. Die ohnehin vorhandene Neigung dieser Grabanlagen zur Höhenentwicklung wird dadurch noch unterstützt, und so entstehen, eigentlich im Widerspruch zu der Bestimmung des Kammergrabes, aber wohl mit unter dem Einfluß der späten Bühnendekorationen, zweistöckige malerische Fassadenbauten, deren prächtigste das sogenannte Schatzhaus des Pharao (Chazne Firaun) ist (Abb. 804). Es darf nicht wesentlich jünger als das erste nachchristliche Jahrhundert gesetzt werden, und ist mit Wahrscheinlichkeit für das Grab eines der nabatäischen Könige erklärt worden. Der Rundbau innerhalb eines von Säulenhallen eingefaßten Raumes ist eine hellenistische Bauform, die wir nicht nur für das Prachtschiff Ptolemaios' IV. (oben S. 415) bezeugt, sondern auch im Heiligtum des Apollon Delphinios in Milet erhalten haben. Die für Märkte (Makella) beliebte Verwendung dieser Bauform ist nur ein besonderer Fall (vgl. Abb. 737), ihre Benutzung in dekorativen Wandbildern (Abb. 738) zeigt ihre weite Verbreitung. Eine Verbindung altheimischer Art mit hellenistischen Formen weisen auch die Grabfassaden und die freistehenden Felsgräber bei Jerusalem au (Abb. 805): Säulenbasen nach persischer Weise (Abb. 216), wohl ein



805. »Grab der Absalom«. Jerusalem



806. Ornament von einem jüdischen Sarkophag

807. Herakles am Hesperidenbaum. Erzstatuette aus Byblos. Brit. Museum

808. Antiochos I. begrüßt den Sonnengott. Kolossalrelief vom Nemrud-Dagh

altes Erbteil, daneben aber auch solche in Gestalt einer Blume, aus der der Säulenstamm emporwächst (Abb. 91), phönikische Volutenkapitelle (Abb. 202), Bekrönungen mit ägyptischer Hohlkehle oder assyrischem Zinnenkranz verbinden sich mit Griechischem. Wo die Ornamentik auf griechische Vorbilder zurückgeht, hat sie, besonders beim pflanzlichen Ornament, einen provinziellen Beigeschmack angenommen (Abb. 806).

Noch weniger als von der Baukunst wissen wir von syrischer Skulptur. Eines der populärsten Bildwerke, des Eutychides Tyche von Antiochia ist schon genannt (Abb. 690); sie hängt noch ganz von der Kunst des Lysipp ab. In Daphne bei Antiochia (vgl. S. 353; sollte die Daphnestatue, Abb. 800, hierher gehören?) stand ein akrolither kitharspielender Apollon von Bryaxis (vgl. S. 332), während auf den Münzen fast regelmäßig ein auf dem Omphalos sitzender Apollon mit Pfeil und Bogen (auch statuarisch nachweisbar) erscheint, daneben auch ein elegant an einen Dreifuß gelehnter Apoll. Im ganzen scheint es aber nach den Münzen, als ob die Götterbilder zum großen Teil Kopien oder leichte Umwandlungen älterer Statuen gewesen seien, teils archaischer, teils klassischer, wie der Parthenos oder des olympischen Zeus. Eine in Byblos gefundene Erzstatuette des Herakles (Abb. 807), die in mehreren statuarischen Wiederholungen und auf Münzen von Tyros wiederkehrt, verdient um ihres protzigen und trotzigen Auftretens willen Beachtung, weil sie hierin mit einer ehernen Statue im Thermenmuseum zu Rom übereinstimmt, in der ein syrischer Herrscher dargestellt ist, sei es nun Antiochos II. (266—246) oder der Prätendent und König Alexandros Balas (ermordet 146).

Der Einfluß hellenistischer Bildkunst auf den fernen Osten erhellt teils aus den Münzen dortiger Herrscher bis nach Baktrien (Abb. 779) und Indien (während die Parther eigene Wege verfolgen), teils aus sehr deutlichen Spuren in der Kunst Indiens. Im nördlichen Pendschab, dem Gebiete des Indus, haben sich zahlreiche Denkmäler erhalten, die das Eindringen einzelner griechischer Bauformen, aber auch griechischer Göttergestalten und sonstiger plastischer Motive in die buddhistische Kunst erweisen. Hier mischt sich also Einheimisches mit Fremdem, ähnlich wie das auch in Kommagene zu Tage getreten ist. Dort errichtete sich ein Kleinfürst, Antiochos I. Epiphanes (gest. um 34 v. Chr.), auf dem mehr als 2200 m über den Euphrat sich erhebenden Nemrud-Dagh bei Samosata eines der umfangreichsten erhaltenen Grabmäler. Der Grabhügel hat 150 m im Durchmesser; an zwei Seiten liegt je ein Altarplatz, in dessen Hintergrunde prangt jedesmal die Reihe der aus großen Blöcken aufgemauerten thronenden Statuen des Königs inmitten der Götter; zu beiden Seiten stehen kolossale Reliefs der doppelten Ahnenreihe, der persischen und der makedonisch-syrischen, je mit Dareios und mit Alexander dem Großen und Seleukos beginnend, in verschiedener Tracht; oder wir erblicken Darstellungen und Begegnungen des Königs mit Göttern (Abb. 808). Die Gesamtanlage ist großartig, die Ausführung halb barbarisch — das war das Ende der hellenistischen Hofkunst.

Läßt sich so hellenistischer Einfluß nach Osten wenigstens in einzelnen Beispielen verfolgen, so versagen die Zeugnisse fast völlig, wenn es sich um Nachwirkungen der altorientalischen Kunst auf die zugewanderten Griechen handelt (vgl. Abb. 802). Kennten wir Seleukeia am Tigris, die Babylon benachbarte, große östliche Hauptstadt des Syrerreiches, so würden wir vielleicht deutlicher sehen. Spurlos kann eine so bedeutende Kunst nicht verschwinden. Wenigstens in der Architektur möchte man Überreste erwarten. Die Frage ist aufgeworfen worden und verdient sorgfältigste Erwägung, wie weit die spätere Architektur dieser Gegenden, zumal aus der frühchristlichen Zeit, Elemente einer solchen orientalischen Baukunst bewahrt habe, welche einen Rückschluß auf die hellenistische Zwischenzeit gestatten würden. Dieselbe Frage gilt auch der mit der Architektur eng verbundenen Ornamentik. Sie beherrschte einen Haupthandelsartikel Syriens, die »assyrischen« Teppiche mit ihren Blumenmustern und phantastischen Tieren, wie sie uns wohl beschrieben werden, aber begreiflicherweise nicht erhalten sind.

Pergamon. Die Kunst im ganzen Westen Kleinasiens, von der Propontis bis nach Rhodos, auf altgriechischem Kolonisationsgebiet, bewahrt den griechischen Charakter reiner als die der beiden östlichen Monarchien. Allerdings wissen wir über die Kunst von Pontos nichts, von Bithynien nichts Zusammenhängendes; die Anlage von Nikäa (S. 352), der bithynische Bildhauer Doidalsas (S. 401), der Kalchedonier Boethos (S. 403) wurden schon früher erwähnt; von dem Glanz der Hauptstadt Nikomedeia wird berichtet. In dem neugegründeten Ilion erbaute schon Lysimachos einen neuen Tempel Athenas, von dem sich einige Metopen, am besten eine mit dem auffahrenden Helios, erhalten haben. Pergamon, der jüngste und für längere Zeit kleinste Staat, der sich aus der zerfallenen Weltmonarchie Alexanders ablöste (281), besaß in der Dynastie der langlebigen Attaliden eine Reihe tüchtiger Herrscher, die sich von den Ptolemäern durch einen mehr bürgerlichen Charakter und durch Anschluß an die attischen Überlieferungen unterschieden; Eumenes II. und Attalos II. beschenkten Athen mit großen Hallen unter der Akropolis (Abb. 500, 51) und am Markte (Abb. 730). Im Wetteifer mit den Ptolemäern begünstigten die Attaliden die gelehrten Studien; ihre Bibliothek (Abb. 735 f.) war weit und breit berühmt. Mit kunsthistorischem Interesse und im Einklange mit den kunstgeschichtlichen Studien, deren Hauptvertreter Antigonos zugleich Künstler

809. Weiblicher Kopf.
Marmor. Aus Pergamon. Berlin

810. Attalos I.
Marmor. Aus Pergamon. Berlin

war, sammelten sie daneben ältere Bildwerke, selbst archaische von Bupalos und Onatas (S. 205. 231). Es ist vielleicht nur ein Zufall der Überlieferung, wenn einzelne Seiten der Kunst uns als besonders charakteristisch für Pergamon erscheinen.

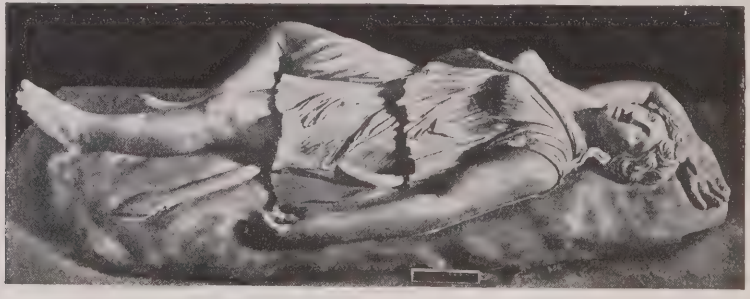
Unter den pergamenischen Götterbildern erhält lediglich Phyromachos' Asklepios (2. Jahrhundert), der für das berühmte pergamenische Asklepieion geschaffen ward, Lob. Andere Statuen, z. B. Zeus, Athene, Nike, einen Hermaphroditen, haben die dortigen Ausgrabungen zu Tage gefördert; sie geben von dem Stande statuarischer Kunst einen hohen Begriff. Von besonderer Schönheit ist ein weiblicher Kopf, der der Aphrodite von Melos nicht ganz fernsteht, aber sich durch duftige malerische Behandlung und seelenvolle Belebung von ihr unterscheidet (Abb. 809).

Die aus allen Teilen Griechenlands in Pergamon zusammenströmenden Künstler fanden reiche Beschäftigung bei den Königen Attalos I. und Eumenes II., die ihre Siege über die in Kleinasien eingebrochenen wilden Galater durch ausgedehnte Kunstschöpfungen feierten. König Attalos I. Sotér (241—197), von dem ein ausgezeichnetes Bildnis zum Vorschein gekommen ist (Abb. 810), stiftete in den zwanziger Jahren auf dem Tempelhofe der Athena Polias in Pergamon (Abb. 746) eherne Statuen und Statuengruppen, Szenen aus den Kriegen gegen die Galater und seine übrigen Feinde, namentlich Antiochos Hierax von Syrien. Die Namen einzelner Künstler haben sich auf den allein übrig gebliebenen Sockeln erhalten. Ein Ehrenplatz unter ihnen scheint Epigonos zu gebühren, den wir zwischen 264 und 222 in Pergamon tätig sehen; neben ihm werden von Plinius Antigonos, Phyromachos und Stratonikos genannt. In welcher Weise die einzelnen Bildwerke angeordnet waren, um schließlich einen einheitlichen Eindruck zu erwecken, wissen wir nicht; wir müssen es schon als ein Glück preisen, daß uns vereinzelte plastische Schöpfungen, offenbar Arbeiten der pergamenischen Schule, aus kleinasiatischem Marmor von den korassischen Inseln (Phurni) gefertigt, einen Einblick in die Auffassung und Kompositionsweise, die bei der Schöpfung

812. Galater (Kopf zu Abb. 811)

811. Galater und sein Weib. Marmor. Rom. Thermenmuseum

des großen Weihgeschenkes waltete, gewähren. Im sog. Fechter des kapitolinischen Museums (Taf. XIV) erblicken wir einen sterbenden, auf seinen Schild niedergesunkenen Galater; als solchen bezeichnen ihn die gebogene Trompete, das Halsband, die im Kopftypus, in Haar- und Barttracht, im straffen, muskelkräftigen Körper deutlich ausgesprochene Rasse, die vielleicht ihren physiognomisch sprechendsten Ausdruck in dem Abb. 812 wiedergegebenen Kopf gefunden hat. Bewunderungswürdig sind die unverhüllte Wahrheit, die packende Kraft der Schilderung, aber nicht minder die edle Gesinnung, die auch dem besiegten Barbaren gerecht wird. Ist dieser Held Roland etwa der hochgepriesene »Trompeter« des Epigonos? Auch desselben Künstlers Kind, das die erschlagene Mutter vergebens liebkost, möchte man hierher beziehen. Der gleichen Auffassung wie die kapitolinische Statue entstammt die ludovisische Gruppe des Thermenmuseums in Rom (Abb. 811 f.). Ein galatischer Häuptling hat, um sich und sein Weib der schimpflichen Gefangenschaft zu entziehen, diese soeben getötet und stößt nun in wildem Trotz sich selbst das Schwert in die Brust



813. Tote Amazone. Marmor. Neapel

Der sterbende Gallier, Rom, Capitolinisches Museum

815. Kopf eines toten Persers. Marmor. Vom Palatin. Rom, Thermenmuseum

816. Kopf eines Kriegers. Marmor. Brit. Museum

Der Grundzug dieser Schilderungen ist ein starker Realismus, zu dessen Entfaltung die nationale Besonderheit der Feinde Gelegenheit bot, dabei aber ein gehaltenes Pathos, das sich demnächst noch stärker und einseitiger entwickeln sollte. Eben dieser pathetische Zug unterscheidet die pergamenischen Statuen von den alexandrinischen Darstellungen fremder Nationalitäten (Abb. 794).

Auf denselben Anlaß bezieht man meist ein in ähnlicher Form gestaltetes Weihgeschenk auf der Akropolis zu Athen, als dessen Stifter ein Attalos genannt wird. Vier umfangreiche Gruppen von halblebensgroßen Statuen verherrlichten die siegreichen Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Athener gegen die Amazonen und gegen die Perser, der Pergamener gegen die Galater. Mythische und historische Kämpfe rücken dicht aneinander, die Könige von Pergamon erscheinen als die Vollender des von den Göttern begonnenen, von den Athenern fortgesetzten Kampfes gegen barbarische Gewalten (vgl. S. 258 f. 271 f.). Von diesem Weihgeschenke haben sich gleichfalls allerlei Kopien erhalten, nach ihrer eigentümlichen Größe und dem Gegenstand bestimmbar. Kämpfende, sterbende Galater sind im Louvre, in Venedig vorhanden, Statuen getöteter Amazonen (Abb. 813), Giganten (Abb. 814), kämpfender und gefallener Perser bewahren die Sammlungen in Neapel, in Venedig, im Louvre, im Vatikan. Ihre genauere Vergleichung läßt sie nicht nur als weniger originale, sondern auch zweifellos als jüngere Arbeiten erkennen, wie die großen attalischen Werke (Abb. 811 f.),

814. Toter Gigant. Marmor. Neapel

817. Ecke des pergamenischen Altars. Berlin

ihr Stil zwingt, sie frühestens mit dem großen Altar zusammenzustellen, und so werden wir Attalos II. Philadelphos als ihren Stifter annehmen müssen. Daß neben den älteren größeren Gruppen auch schon inhaltlich diesen jüngern entsprechende existierten, scheint der herrliche lebensgroße Kopf eines toten Persers (Abb. 815) zu beweisen. Von den Siegern ist bisher keiner zum Vorschein gekommen, nur einzelne Köpfe (Abb. 816) werden mit Wahrscheinlichkeit hierher bezogen.

Der ausgesprochen ethnologische Zug in den älteren pergamenischen Schöpfungen ist auch dem scharf charakterisierten, messerschleifenden Skythen zu Florenz eigen, der aus dem gleichen Marmor von Phurni wie jene Galatergruppen gearbeitet ist. Er gehörte zu einer Gruppe, von welcher der hängende Marsyas, ein Meisterstück anatomischer Beobachtung, noch in mehreren Exemplaren erhalten ist; unter ihnen erweist sich eine jüngere Umgestaltung schon durch den rötlich gefleckten Marmor (der nur beim Marsyas erträglich ist) als Einzelwerk, das vermutlich die Rolle einer Gartenfigur zu spielen bestimmt war. Ob auch ein schöner weicher Torso des sitzenden Apollon aus Pergamon zu derselben Gruppe gehörte, steht nicht ganz fest. Ferner darf der sog. Barberinische Faun in München, ein Satyr, der nach reichlichem Trunk einen schweren Schlaf schläft und ungezwungen alle Glieder streckt, sicher ein griechisches Originalwerk, wegen seiner meisterhaften Naturwahrheit in diesen Zusammenhang versetzt werden.

Während Attalos I. durch glückliche Kämpfe und sein Bündnis mit Rom das pergamenische Königreich befestigte, gelang es seinem Sohne Eumenes II. (197—159) in Folge seiner Teilnahme am Kampfe Roms gegen die Syrer und an der Entscheidungsschlacht bei Magnesia (190) sein Reich über den größten Teil des vorderen Kleinasiens auszudehnen und Pergamon zu einer Großstadt umzugestalten (Abb. 746, Nebenkärtchen), der auch ein Park (Nikephorion) nicht fehlte. Diesem Entwicklungsstadium gehört der Riesenaltar (34,60×37,70 m) auf der Burg von Pergamon an, den Eumenes etwa um 180 v. Chr. als Gesamtdenkmal seiner Siege über Nabis, Antiochos, Prusias und die Galater errichtete (Abb. 746 f.). Seine Reste bilden einen Hauptschmuck des Berliner Museums. Prachtaltäre

waren nichts Neues (S. 333. 410), aber hier war doch etwas Ungewöhnliches geleistet. An dem Unterbau, in den die zur Plattform führende breite Treppe einschneidet (Abb. 817), zog sich ein 130 m langer, 2,30 m hoher Fries, die Gigantomachie darstellend, in ununterbrochenem Fluß hin. Daß man zur Verherrlichung eines historischen, kaum vergangenen, ausschließlich auf ein mythologisches Ereignis zurückging, den Sieg über die Barbaren wiederum, wie in der attalischen Gruppe, in dem vorbildlichen Siege der Götter über die Giganten feierte, erinnert ebenso an die Sitte des perikleischen Zeitalters (S. 270 f.), wie an höfische Wendungen der gleichzeitigen Poesie. Aber die Darstellungsweise des Werkes führt uns in eine neue, ungeahnte Welt des entfesselten Pathos. Überraschend wirkt in dieser Spätzeit die fast unbegrenzte erfinderische Begabung, die freilich Benutzung älterer Kunstwerke, besonders attischer des 5. und 4. Jahrhunderts, nicht ausschließt, aber doch einen bisher unerhört weiten Kreis göttlicher Wesen nicht bloß aus dem Olymp, sondern auch aus dem Dunkel der Unterwelt, aus den Tiefen des Meeres, wie es scheint auch aus dem Kreise der Gestirne aufbietet und ebenso aus den bald rein menschlichen, bald schlangenfüßigen, bald geflügelten, bald löwenköpfigen Gigantenfiguren spricht (Abb. 818). Bis zum Phantastischen hat sich die Erfindung gesteigert. Wie kühn ist die Bildung der dreiköpfigen Hekate, die, von den Höllenhunden unterstützt, mit ihren drei Armpaaren Angriff und Abwehr gleichzeitig übt! Großartig ist Zeus' siegreiche Macht dargestellt, wie er mit Blitz und Ägis drei Giganten zu Boden schmettert. Von erhabener Schönheit ist der bogenschießende Apollon (Abb. 818), schwungvoll der Zug des Helios (Abb. 819). In der Schilderung der Giganten erscheint die rohe elementare Naturkraft mit raffinierter Schärfe ausgeprägt, ihre Köpfe entfalten eine Fülle charakteristischer Wildheit; es fehlen aber andererseits auch nicht menschlich rührende Züge,

Leon und Aither Apollon

818. Vom pergamenischen Altar. Berlin

Selene Gigant Helios

819. Heliosgruppe vom pergamenischen Altar. Berlin

820. Athenagruppe vom pergamenischen Altar. Berlin

wie z. B. in der Athenagruppe (Abb. 820) bei der aus dem Erdboden auftauchenden Gestalt der klagenden Erdgöttin, der Mutter der Giganten. Aber alles wird mit kräftigen, fast übertreibenden Mitteln vorgetragen, es wirkt vor allem das starke Pathos der Köpfe, eine weit ausgreifende, aufs äußerste gespannte Bewegung der Gestalten, die meistens derb kräftige Behandlung des Nackten, das effektvolle Rauschen der tief ausgehöhlten Falten, das rastlose Ineinandergreifen immer neuer Gewaltsamkeiten, die vollkommene Freiheit in jeder Art von Bewegung. Aber gegenüber all diesem Neuen und in seiner Unruhe Ungewohnten, Barocken wie man gerne sagt, darf nicht übersehen werden, wie sehr doch diese Zeit von der klassischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts abhängig ist, viel abhängiger als die vorhergehende Epoche mit ihren naturalistischen und dabei innerlicher erfaßten Barbarendarstellungen. Ihnen gegenüber zeigt die Gigantomachie zweifellos ein leereres Pathos. Sie bezeichnet ebensowenig das Höchste der griechischen Kunst wie etwa der Laokoon, mit dem sie manche Berührungspunkte bietet; aber in ihrer Art stellt sie eine außerordentliche Leistung dar, eine Zusammenfassung des früher Geleisteten und Steigerung zu ganz neuen Wirkungen. Wer der Erfinder war, wissen wir nicht; von den ausführenden Künstlern nennen die Inschriftbruchstücke Dionysiades, Menekrates (aus Theben?), in dem man ohne rechte Gewähr den Architekten des ganzen Baues sehen möchte, Orestes und andere. Daß der Fries nicht ohne Nachwirkung blieb, beweisen unter anderem Reliefbruchstücke aus dem Athenatempel in Priene. Außer der Gigantomachie enthielt der Altarbau noch einen zweiten kleineren Fries, der den oberen Altarhof umzog. Er schilderte in einer zusammenhängenden Folge von Einzelszenen (eine Kompositionsweise, die hier eigentlich zum erstenmal auftritt) die Sage des Telephos, des Ahnherrn von Pergamon. Der Gegenstand und die Stelle, an welcher er, die Wand schmückend, angebracht war, erlaubte und verlangte geradezu einen etwas anderen Stil als der rein architektonisch wirkende Gigantenfries. Während dieser deshalb auf jede Andeutung des Raumes verzichten mußte und sein buntes Gewimmel sich vor

821. Vom Telephosfries des pergamenischen Altars

einem glatten Hintergrund ausbreitet, charakterisiert und belebt der Telephosfries (Abb. 821) ihn durch verschiedenartiges landschaftliches Beiwerk, verknüpft die menschlichen Gestalten so mit dem Hintergrund und gemahnt dadurch an Schöpfungen der Malerei. Die ruhigeren Ereignisse der Telephossage vertrugen eine ganz andere Vortragsweise, und auch der kleinere Maßstab wirkte dazu mit, diesem Friese im Gegensatz zu der architektonisch-dekorativen Gigantomachie einen intimeren, feineren Charakter zu verleihen. In der Nähe des Altars gefunden, aber nicht zu seinem unmittelbaren Schmuck gehörig, ist eine Anzahl von Frauenstatuen, von rauschender, durch wirkungsvolle Verteilung der Massen und stoffliche Charakterisierung ausgezeichneter Gewandbehandlung; etwas abgeschwächt kehrt diese in einer kapitolinischen Statue (Abb. 822) wieder.

822. Frauenstatue. Kapitol

Eumenes umgab auch den Tempelhof der Athena mit einer doppelstöckigen Säulenhalle (Abb. 706. 712. 735). Die hier angebrachten Brüstungen mit aufgeschütteten Waffen (Abb. 823), für die der Scheiterhaufen Hephaistions (S. 354) das Vorbild geliefert hatte, wirkten nun selbst als Vorbild weiter bis zur Basis der Trajanssäule und weit darüber hinaus. Die künstlerische Fürsorge der pergamenischen Könige beschränkte sich nicht auf die Hauptstadt oder auch nur ihr eigentliches Reich. Delphi (Abb. 394), Athen (Abb. 500, 51. 730) wurden durch sie mit Bauten geschmückt. Ein Tempel der Königsmutter Apollonis (gest. um 160) in ihrer Geburtsstadt Kyzikos war durch eine Reihe von Reliefs (Stylopinakia, S. 379) berühmt, in denen die Kindesliebe verherrlicht und zum erstenmal römische Gestalten, Romulus und Remus, in den griechischen Bilderkreis eingeführt wurden.

Im Gegensatze zu der stattlichen öffentlichen Baukunst war der pergamenische Königspalast (wenigstens was davon noch nachweisbar ist, Abb. 728) von bescheidener Größe (S. 384f.); seine kunstvollen

Mosaikfußböden sind zum Teil erhalten und auch literarisch genannt (S. 398 f.); die höfischen Kleinkünste, Gemmenschnitt und Toreutik, blühten. Boethos von Kalchedon (S. 403) und Stratonikos von Kyzikos (S. 408) waren auf diesen Gebieten mit Ruhm tätig. Es scheint, daß Pergamon hierfür wie für die Weberei und Teppichstickerei einen Mittelpunkt bildete; golddurchwirkte »attalische« Gewebe erwarben sich in Rom große Beliebtheit. Auch das irdene Geschirr von Pergamon war gesucht.

Mit dem Erlöschen der attalischen Dynastie (133) welkte auch die besondere Blüte der pergamenischen Kunst, die wir uns überhaupt nicht isoliert, vor allem je länger je mehr mit Rhodos in Beziehung denken müssen. In der jüngeren Zeit tritt Ephesos hervor, das einige Künstler aufzuweisen hat. Berühmt ist der sog. Borghesische Fechter, das Werk des Agasias von Ephesos. Ein Krieger in weit vorgestreckter Stellung deckt sich mit dem Schilde gegen

823. Brüstung des oberen Stockwerks der Säulenhalle im Athenaheiligtum, Pergamon. Berlin

einen (unsichtbaren) Reiter, um im nächsten Augenblicke selbst zum Angriffe vorzugehen. Trotz der heftigen Bewegung der Gestalt und der Aufregung, die sich im Kopfe kundgibt, erblicken wir in der Statue doch zumeist eine Schaustellung der allerdings großen anatomischen Kenntnisse des Meisters, um so mehr, als wir es kaum mit einer Originalerfindung des Agasias zu tun haben, der in der Komposition vielmehr von einem Werk des 4. Jahrhunderts (etwa Leochares) abzuhängen scheint.

Rhodos bewahrte in noch höherem Grade als Pergamon die rein griechischen Überlieferungen und pflegte während der ganzen hellenistischen Zeit eifrig die Kunst. Ihr Einfluß erstreckt sich, wie bemerkt, weit nach Kleinasien hinein, was wir namentlich in den Städten am Mäander (Priene, Magnesia, Tralles) zu erkennen glauben.

Von der Baukunst hören wir so gut wie nichts (außer etwa dem rhodischen Peristyl Abb. 727); man darf annehmen, daß dort so gut wie auf dem Festlande Hermogenes' Einfluß herrschte (S. 380). In den Bildkünsten ist es bemerkenswert, daß mehrfach Maler und Bildgießer in einer Person vereinigt waren (Philiskos, Aristonidas, Tauriskos) oder beide Künste in derselben Familie geübt wurden. Rhodos hatte schon durch Lysipps Helios, so-

dann zur Zeit seines Aufschwunges, nach der glücklich überstandenen einjährigen Belagerung des Demetrios (304), durch Chares, den Schöpfer des berühmten Kolosses (S. 367), den Einfluß der lysippischen Schule erfahren; die Malerei war dort durch Protogenes vertreten. Mehr als hundert Kolossalstatuen in Rhodos drückten die Macht und den Stolz des Staates aus, der als Haupt einer mächtigen Hansa emporblühte. Das große Erdbeben von 224 beschädigte die Stadt aufs schwerste — damals stürzte auch der Koloß des Chares —, aber freigebige Hülfe von allen Seiten half den Schaden rasch ausbessern. Eine Menge von erhaltenen Inschriften zeigen uns, wie oft man in diesem blühenden Gemeinwesen Veranlassung zu haben glaubte, Bürger und Bürgerinnen jeder Art durch Statuen zu ehren, und wie viele einheimische und zugewanderte Künstler hier lohnenden Erwerb fanden. So bildete Rhodos den Brennpunkt für weite Gebiete; der Kreter Timocharis z. B. arbeitete außer für Rhodos und die Nachbarinseln auch für Sidon, andere für Besteller in Kilikien, Kreta, Chios, ja sogar in Olynthos.

824. Apotheose Homers
Marmorrelief des Archelaos von Priene. Brit. Museum

Als ein Hauptvertreter der rhodischen Marmorplastik gilt, mehr in unseren Tagen als in der antiken Überlieferung, Philiskos, der Sohn des Polycharmos, den man vielleicht mit dem als Maler genannten Künstler (oben, S. 395) identifizieren darf. Im Heiligtum des Apollo Sosianus in Rom stand von ihm eine Statue dieses Gottes, eine Aphrodite, sowie ein nackter Apoll mit Schwester, Mutter und den neun Musen, und auf diese letztere Gruppe führt man nun gerne die vielfach kopierten Musentypen zurück, die z. B. Archelaos von Priene in seiner sog. Apotheose Homers (Abb. 824) verwendete, einem Relief, das den Helikon und, im untersten Streifen, eine Huldigung vor Homer, in der Mitte rechts das Bildnis des unbekannten Dichters zeigt, für den dies Werk etwa 125 v. Chr. geschaffen wurde. Die meisten der Gestalten, welche hier den Musenberg beleben, sind auch in statuarischen Kopien erhalten, von denen die sog. Polyhymnia die bekannteste ist (Abb. 825). Der Beziehung auf Philiskos stellt sich aber die Schwierigkeit entgegen, daß im Heiligtum der Artemis Polo in Thasos der Rest einer Frauenstatue einer gewissen Are, von der Hand des Philiskos gefunden ist, die etwa in die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr., also lange nach Archelaos, gehört, und deren handwerksmäßige Arbeit nicht zu den erhaltenen Resten jener Musengruppe paßt, die einer weit verbreiteten, viel feineren Richtung angehört. Ihr Kreis wird durch Bildwerke aus Magnesia und Samos (gegen 100 v. Chr.) erweitert, teils kolossale Göttergestalten in Hoch-

825. Polyhymnia. Berlin (Kopf Dresden) Ergänzung nach W. Klein

relief vom großen Altar der Artemis Leukophryene, teils verwandte Porträtfiguren. Ihnen allen ist ein besonderer, äußerst gegensatzreicher Gewandstil eigen, der den Stoff der Kleider mit allen ihren kleinen Bewegungen virtuos wiedergibt und besonders gern einen dünnen, schleierartigen Mantel — wohl aus koischer Seide — mit einem Hin und Her von Faltenzügen über den schwereren Chiton breitet. Bei stehenden Figuren pflegt sich das stoffreiche Gewand schleppenartig breit um die Füße zu lagern. Dieser besondere Stil entwickelt sich allmählich zu immer größerer Verfeinerung. In einfacherer Form beherrscht er die kleinasiatischen Porträtstatuen der Spätzeit, die Grabreliefs aus Kleinasien und von den Inseln (Abb. 826), die kleinasiatischen Tonfiguren. Von Rhodos ist er nicht herzuleiten.

Ähnlich wie die pergamenische zeigt die rhodische Kunst etwa vom 2. Jahrhundert an eine Vorliebe für das Pathetische. Wir hören von dem rhodischen Bildgießer und Maler Aristonidas (2. Jahrh.), daß er einen Athamas schuf, der wegen des von ihm getöteten Sohnes in Wahnsinn versunken dasaß. Dieselbe Sage stellt ein übel ergänzter neapler Torso dar. In welchem Verhältnis zu beiden eine unter Trajan in Ephesos aufgestellte Gruppe des gleichen Gegenstandes stand, wissen wir nicht. Ein Meisterwerk dieser Art ist die berühmte Gruppe des Menelaos, der Patroklos' Leiche aus dem Schlachtgetümmel rettet (Abb. 827); außer dem vortrefflichen, aber arg verstümmelten sog. Pasquino in Rom und Resten einiger anderer Exemplare besitzen wir in Florenz noch zwei Wiederholungen. Von einer Gruppe, in der der Schatten Klytaimestras die schlafenden Erinnyen zur Rache an Orestes erweckte, ist vielleicht in der fälschlich sogenannten Medusa Ludovisi (Abb. 828) ein prachtvolles Bruchstück erhalten; in dem kraftvollen Untergesicht, dem festgeschlossenen Munde, dem wirren Schlangenhaare spricht sich der Charakter der unerbittlichen Rachegöttin meisterhaft aus. Ob freilich alle diese Werke gerade nach Rhodos und in diese Zeit gehören, muß dahingestellt bleiben, zum Teil mögen sie schon etwas früher entstanden sein. Sicher nach Rhodos führt das Original des sog. farnesischen Stiers (Abb. 829). Es war das für Rhodos gearbeitete Werk zweier Brüder Apollonios und Tauriskos aus Tralles; wenn ihr Adoptivvater Menekrates der am pergamenischen Altar beschäftigte Künstler (S. 430) war, so würde sich damit ihre Zeit (Mitte des 2. Jahrhunderts) und eine Beziehung zur pergamenischen Kunst ergeben.

826. Grabrelief aus Smyrna. Berlin

Ihr gewaltiges Werk schilderte auf Grund einer euripideischen

Tragödie die Strafe, die Zethos und Amphion an Dirke, der Peinigerin ihrer Mutter Antiope, vollziehen. Der Originalgruppe gehörten nur die beiden Brüder, Dirke und der Stier an; vielleicht lag ein Gemälde zu Grunde (Tauriskos scheint auch Maler gewesen zu sein, vgl. S. 432). Leider ist durch unrichtige Ergänzung die Fesselung Dirkes an den Stier unklar geworden, aber der Gegensatz der hülflos flehenden Dirke und der erbarmungslosen Rächer ihrer Mutter ist deutlich geblieben, und der Aufbau der Gruppe mit dem aufwärts und vorwärts stürmenden Stier über seinem Opfer ist von packender Wirkung. Dabei muß man von dem kleinen Berggott, dem Getier an der Basis, der Antiope im Hintergrunde absehen; sie sind Zusätze des Kopisten, der das von Asinius Pollio nach Rom überführte Originalwerk in antoninischer Zeit für eine von allen Seiten sichtbare Aufstellung in den Caracallathermen umarbeitete.

827. Menelaos (Kopf richtig gewendet) mit der Leiche des Patroklos. Florenz. Loggia dei Lanzi

Etwa an das Ende des 2. Jahrhunderts gehört ein Bildhauer aus Antiochia am Mäander, dessen verstümmelter, wohl Alexandros zu ergänzender Name auf der (jetzt verlorenen) Basis einer unbedeutenden jugendlichen Herme stand. Herme und Basis wurden 1820 in Melos (Milo) zusammen mit der berühmten Aphrodite von Melos (Abb. 830) gefunden, und da jene Basis angeblich genau an die ebenso schräg zugeschnittene Basis der Statue paßte, obwohl von den beiden dann aneinander stoßenden Flächen die eine sorgfältig gearbeitet ist, die andere Bruchfläche war, so hat man trotz der Unwahrscheinlichkeit, die darin liegt, die sehr anfechtbare Annahme noch nicht allgemein aufgegeben, daß Alexandros der Meister der Aphrodite sei. Die Statue stellt die Umarbeitung eines Originals aus dem 4. Jahrhundert dar, in dem die Göttin mit beiden Händen den Schild des Ares faßte, um sich darin zu bespiegeln (Aphrodite von Capua). Das Urteil darüber, wie weit der jüngere Künstler dies Motiv verändert habe, hängt von der Frage ab, ob die Inschrift des Alexandros und demnach auch die Herme zur Statue von Melos gehören. Wird die Frage bejaht, so muß man annehmen, die Göttin habe statt des Schildes in der Linken irgend etwas anderes gehalten, wie man meint, einen Apfel (Melon), als redendes Abzeichen der Insel, für die sie

828. Schlafende Erinys (sog. Medusa Ludovisi)
Marmor. Rom, Thermenmuseum

geschaffen war, und daß zu ihrer Linken, wir wissen nicht aus welchem Grunde, jene Herme aufgestellt wurde. Das wäre freilich eine arge Schlimmbesserung des ursprünglichen Motivs gewesen, und wir werden um so weniger geneigt sein, an sie trotz der schon berührten Bedenken zu glauben, als sie mit der künstlerischen Vorzüglichkeit des Erhaltenen in unlösbarem Widerspruch steht. Glaublicher ist deshalb, daß der Künstler Alexandros nichts mit der Statue der Aphrodite zu tun hat, daß aber ihr Urheber gegenüber dem Vorbild nur eine leise Drehung im Körper vorgenommen, der Göttin jedoch den Schild gelassen hat, der auf dem Schenkel aufruhte; schon die sonst sehr unnatürlich wirkende Anordnung des Gewandes macht das wahrscheinlich. Die Erfindung ist dann, wenn nicht originell, so doch nicht unfrei, und steht im Einklang mit der virtuosen Ausführung. Die freie, lebhaft bewegte Haltung der Göttin, die Wiedergabe des schwellenden Fleisches bei prachtvollen Formen, der Ausdruck hoheitsvoller Unnahbarkeit in Kopf und Blick ist vollendet; nicht ganz auf der gleichen Höhe steht die Gewandbehandlung. Auf die allgemeine Verwandtschaft mit einem pergamenischen Frauenkopf ward schon oben

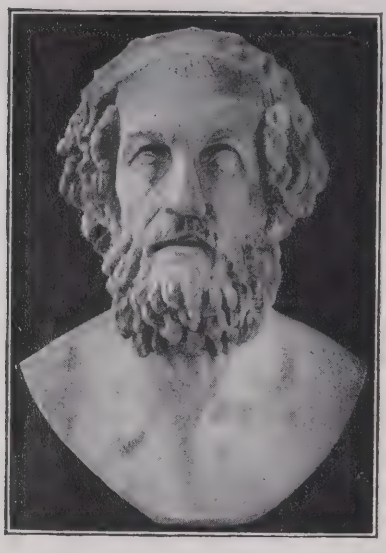
829.
Der farnesische
Stier

Kolossalgruppe.
Neapel

(S. 425) hingewiesen. Dieser ist aber weicher in den Formen, darin einem geschmeidigen Dionysos aus dem benachbarten Tralles vergleichbar, dem ein großartigerer Genosse in dem Neapler Torso desselben sitzenden Gottes angereiht werden kann.

Zu Beginn des letzten vorchristlichen Jahrhunderts erlebte Rhodos, das wegen seiner Parteinahme für Perseus von den Römern stark benachteiligt worden war, einen letzten Aufschwung und trat gewissermaßen das Erbe Pergamons an. Wissenschaft und Rhetorik blühten und zogen Scharen von Schülern, auch aus Rom, nach Rhodos. Um diese Zeit, wohl schon seit dem Ausgang des 2. Jahrhunderts, wirkte dort in mehreren Generationen eine Künstlerfamilie, deren Hauptnamen Athanodoros und Hagesandros waren. Ihr gehört das berühmteste Werk der rhodischen Plastik an, dessen Ursprung früher von manchen Forschern in die Zeit des Kaisers Titus versetzt, von anderen dem 3. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben wurde, das aber neuerdings seinen festen Platz um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. erhalten hat. Es ist die Laokoongruppe im Vatikan (Abb. 831), ein Originalwerk der Rhodier Hagesandros, Polydoros und Athanodoros, wahrscheinlich eines Vaters und seiner beiden Söhne. Sie wurde 1506 in Rom aufgefunden und übte, von Michelangelo hochgepriesen, auf die Renaissancekunst großen Einfluß. Zwei von Apoll gesandte Schlangen haben dessen Priester Laokoon und seine beiden jugendlichen Söhne umstrickt; schon hat die eine den jüngeren Sohn mit tödlichem Bisse verletzt, die andere wendet sich eben gegen den Vater, während der ältere Sohn wenigstens noch bemüht ist, sich aus der Umwindung zu befreien. Das Berechnete der reliefartigen Komposition und die fast ausschließliche Betonung des körperlichen Leidens sind Mängel, die stark in die Augen fallen, dafür verdienen aber die Verbindung der drei Gestalten mit den Schlangen zu einer geschlossenen Gruppe, die abgestufte Steigerung des Ausdrucks und die virtuose Durchführung der Körperformen, namentlich an dem Vater, hohe Bewunderung. Die Gruppe ist ihrer, wenn auch peinlichen Wirkung sicher. Wenn uns aber der gräßliche Vorgang als ein grausames Geschick erscheinen will, so wußte der antike Beschauer, daß es sich um ein Strafgericht handelte, das der Gott über seinen schuldigen Priester verhängte (der Altar und ein nur noch in Resten vorhandener Lorbeerkranz bezeichneten ihn als solchen). Immerhin ist es eigen, daß dies Werk, das die selbständige griechische Kunst abschließt, lange Zeit als deren Gipfel, als »das Wunder der Kunst« erschienen ist. Erst durch die richtige historische Einordnung ist das Werk aus dem

830. Aphrodite von Melos. Louvre



832. Homerbüste. Sanssouci

Charakter seiner an Kämpfe und Greuel aller Art gewöhnten Zeit besser verständlich geworden und hat dadurch zugleich eine angemessenere Würdigung gefunden.

Übrigens steht der Laokoon nicht allein da. Denn sein durchfurchtes Antlitz, in dem kein ruhiges Fleckchen ist, gehört zu den Köpfen des blinden Homer (Abb. 832) mit ihrem allerdings friedlicheren Pathos. Die Schöpfung dieses im einzelnen viel variierten Typus muß etwas früher liegen.

Sein idyllisches Gegenstück findet der Kopf Laokoons in dem Kopfe des von Eros gequälten borghesischen Kentauren (Abb. 833), und dieser hat wiederum sein Seitenstück in einem jugendlichen Genossen, der sich Eros' Neckereien willig gefallen läßt, und dessen derberer Kopftypus (vgl. Abb. 834) im Satyrgeschlecht weit verbreitet ist.

Auch der in wunderbar leichter Bewegung wiedergegebene tanzende Silen aus Pompeji (Abb. 835) darf wohl hier angereiht werden. So blicken wir noch in einen reichen Betrieb der rhodischen Kunst in dieser ihrer letzten Zeit.

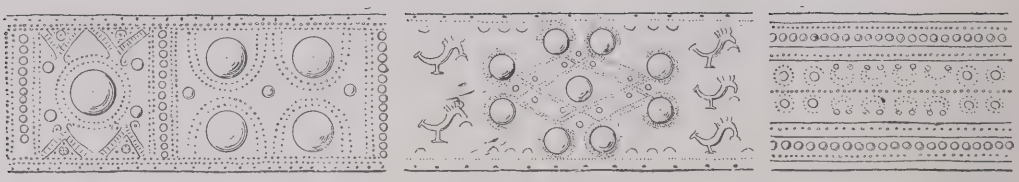
831. Die Laokoongruppe (ohne die Ergänzungen). Vatikan

833. Borghesischer Kentaur. Louvre

835. Tanzender Satyr.
Aus Pompeji (Casa del Fauno).
Erzstatuette. Neapel

Mit der Zerstörung der Stadt durch Cassius (43) hat dann auch die letzte griechische Kunststätte ihre Bedeutung eingebüßt, mochten auch manche Künstler, wie die Söhne des Hagesandros, noch weiter Porträtstatuen schaffen. Die neue Welthauptstadt Rom verschlingt alle griechische Kunst.

834. Sog. Faun mit dem Flecken. Marmor. München



836. Ornamente der Hallstattkunst. (v. Sacken.) (Vgl. S. 442)

C. Italien

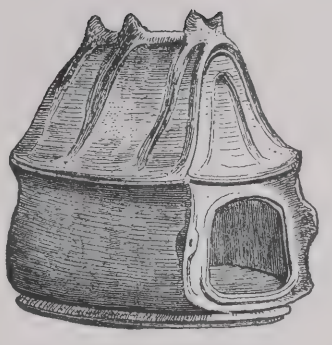
Die italische Halbinsel bietet in Folge ihrer Ausdehnung von Norden nach Süden, von den Alpen bis nahe an Afrika die größten klimatischen Verschiedenheiten, dazu im Westen und Osten eine ganz verschiedene landschaftliche Gestaltung. Auch die Bewohner waren nicht eines Stammes: die Messapier im Südosten, die Etrusker in Mittelitalien, die Ligurer im Norden, die Gallier in der Poebene waren den anderen italischen Stämmen fremd; Sizilien hatte seine eigene Urbevölkerung. Demgemäß zeigen auch die ältesten Kulturerzeugnisse starke Unterschiede, z. B. in Sizilien, in Etrurien, oder in der Ebene nördlich von den Appenninen; allein das Interesse, das sie bieten, ist mehr kulturhistorischer und ethnologischer als kunstgeschichtlicher Art. Die früheste italische Kunstgeschichte bietet, für uns wenigstens, nicht sowohl eine innerlich zusammenhängende Entwicklung, als eine Folge äußerer Anregungen und deren mehr oder weniger selbständige Verarbeitung.

1. Die Frühzeit im Norden und im Süden Italiens

Oberitalien. Spuren der Steinzeit, mit runden oder ovalen Hütten für die Lebenden, mit Höhlen oder Gruben für die Leichenbestattung, mit einfachen Geräten von Stein, Kupfer und Ton, sind über die ganze Halbinsel zerstreut. Die Bronzezeit tritt dagegen am deutlichsten in den Pfahlbauten der Po-Ebene hervor, die bald in Seen und Flüssen (palafitte), bald auf festem Lande (terramare) angelegt waren. Sie schließen sich zu umwallten Pfahldörfern zusammen, die wegen ihres rechtwinkligen und nach den Himmelsgegenden orientierten Straßennetzes bemerkenswert sind; eine neuerdings bei Tarent zu Tage getretene Pfahlbauanlage bietet ein besonderes, noch nicht gelöstes Problem. Den runden Wohnhütten aus Holz und Erde entsprechen in gesonderten Nekropolen kleinere runde Gräber, die für die Asche der nunmehr verbrannten Leichen bestimmt waren. Das Hausgerät wird reicher, die Ornamentik, die Dreiecksmotive bevorzugt, wird feiner und ist immer eingeritzt, sei es in das gegossene Erzgerät, sei es in Ton.

Zu Beginn des letzten vorchristlichen Jahrtausends tritt neben das Erz für Werkzeuge und Waffen das Eisen, wenn auch das Erz für die Kunstformen bestimmend bleibt. Die älteste italische Kunstart dieser Eisenzeit wird nach dem ersten Fundort Villanova bei Bologna benannt; Este und die euganeischen Berge schließen sich an. Jedoch erstreckt sich ihr Bereich weiter gegen Süden, über Etrurien, Latium, ja bis nach Campanien und dem nördlichen Apulien. Das Erz spielt noch die vorwiegende Rolle, aber der Guß tritt zurück hinter dem Treiben. Erzbleche werden teils in Streifen geschnitten, teils zu Gefäßen zusammengenietet und mit geometrischen Mustern verziert; Buckel und Buckelreihen werden gestanzt,

837. Gefäße und Gewandnadel aus Villanova



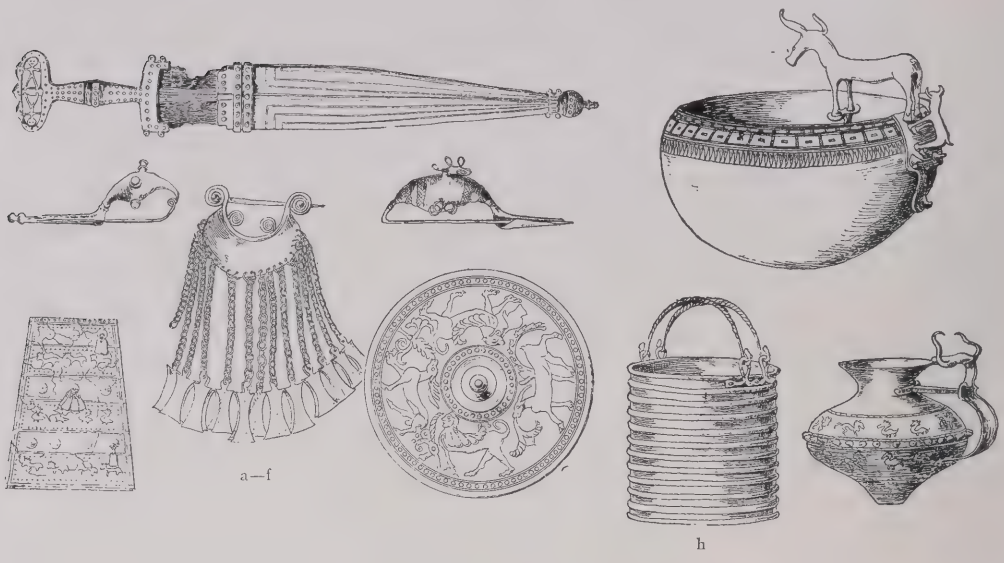
838. Tönerner Aschenbehälter in Hausform, vom Albanergebirge. Berlin

plumpe Mäander, Hakenkreuze und andere lineare Muster eingeritzt. Diese Ritztechnik wird auch auf Tongefäße übertragen, die meistens schwarz gebrannt sind; die eingedrückten oder eingerissenen Linien pflegen dann mit weißer Farbe ausgefüllt zu werden. Eine eigentümliche Urnenart, von unten und von oben konisch geformt (Abb. 837), ist für Aschengefäße besonders beliebt. Die Gräber, in denen sich diese Geräte finden, sind sog. Schachtgräber (tombe a pozzo). Auf die Form der damals üblichen Häuser weisen Tonurnen hin, die den Wohnungen der Lebenden nachgebildet sind (Abb. 838). Man weist diese Erscheinungen den ersten Jahrhunderten des Jahrtausends zu.

Eine der jüngeren Stufen dieser Villanovakunst führt ihren Namen wiederum nach dem ersten Fundort, Marzabotto, am Austritt des Reno in die Po-Ebene, oder nach der Nekropole der Certosa bei Bologna; auch eine jüngere Gruppe von Denkmälern aus Este gehört hierher. Die Technik ist noch die gleiche, nur verdrängt das Stanzen und Treiben immer mehr die Ritztechnik; die Ornamente werden feiner und zierlicher, allmählich mehr durch Figuren, Haustiere und Menschen, bereichert. Ein Haupterzeugnis sind Eimer (situlae), zunächst wagerecht gerippte Zylinder (ciste a cordoni, Abb. 841, h), später von etwas eleganterer Form, mit mehreren figürlichen Streifen in getriebenem Relief umzogen. An der Situla von Bologna (Fig. 839) erinnern Krieger, Opfer, Gelage, in drei Streifen angeordnet, an die Szenen des homerischen Schildes, aber die Gestalten sind ornamental erstarrt, die Tracht ist provinziell italisch; ein unterster Streifen von wirklichen und phantastischen Flügeltieren weist dagegen auf orientalisierende oder altgriechische Vorbilder hin, die früh vom Osten her eingeführt sein werden.

839. Situla aus Bologna

840. Situla aus Watsch



841. Waffen und Geräte aus Hallstatt

Schon ehe diese Kunsterzeugnisse in Italien zum Vorschein kamen, waren wesentlich gleiche Reste der frühen Eisenzeit in den Alpenländern entdeckt worden, zuerst in Hallstatt im Salzkammergut; daher der Name der Hallstattkultur. Über das ganze Alpengebiet im Norden Italiens, ja noch weit darüber hinaus, von Burgund und dem Elsaß bis nach Mähren und Ungarn und nördlich bis über den Main, erstreckt sich diese mitteleuropäische Kultur im Zusammenhang mit der oberitalischen. Überall finden wir ähnliche Tongefäße mit Ritzmustern, dieselben dünnen Erzbleche, namentlich von Gürteln, mit geometrischen Mustern gestanzt oder graviert (Abb. 836), dieselben ornamentalen Tiergestalten, namentlich orientalisierende Flügeltiere (Abb. 841, f), dieselben wagerecht gerippten Eimer (Abb. 841, h), zuletzt auch dieselben Eimer mit Reliefstreifen. Ein solcher aus Watsch in Krain (Abb. 840) stellt einen Opferzug, ein Gastmahl und Faustkämpfe, darunter gereihte Steinböcke dar, wesentlich in derselben Art wie die Situla aus Bologna (Abb. 839); ähnliche Stücke sind an der Brennerstraße (Matrei, Moritzing) gefunden worden. Da bezeichnende Teile des seltsamen Kostüms, das auf diesen Reliefs erscheint, im Alpengebiet auch bei den Leichen zum Vorschein kommen, so ist es nicht zweifelhaft, daß wir hier nicht italische Einfuhrware vor uns haben, sondern Zeugnisse einer großen mitteleuropäischen Kultur, die von den Appenninen bis nach Thüringen verbreitet war, welches Volk (Kelten?) oder welche Völker auch die Träger dieser, auf einen gewissen äußeren Glanz gerichteten Kultur gewesen sein mögen. Diese »Hallstattzeit« hat mehrere Jahrhunderte umfaßt und ihren Höhepunkt um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends erreicht. Um diese Zeit machen sich im Po-Gebiet verstärkte etruskische Einflüsse geltend; einzelne waren schon früher in schwächerem Maße aufgetreten.

Unteritalien. Der Süden bietet ein in vielen Stücken abweichendes Bild, das auf alte Mittelmeereinflüsse hinweist im Gegensatz zu den mitteleuropäischen im Norden. In Apulien haben sich, ähnlich wie auf der Insel Gozo, in Sardinien und auf den Balearen, megalithische Denkmäler der jüngeren Steinzeit (S. 5) erhalten, die ein langes Nachleben führen. In Sardinien bilden die auffälligste Erscheinung die zahllosen, oft zu großen Ortschaften vereinigten Nuraghen (Abb. 842), massive runde Türme mit Kammern, Nischen, Gängen, einstöckig oder mehrstöckig, die als feste Wohnungen, vielleicht auch als Gräber, dienten. Sie

finden sich auch in Apulien (truddhu) und auf den Balearen (talayots); es sind die festeren Nachfolger der alten Rundhäuser (S. 105).

Ein merkwürdiger Einfluß von der Balkanhalbinsel herüber zeigt sich beim Übergange von der Stein- zur Bronzezeit in Apulien (Matera) und Sizilien in einer bemalten Keramik. Die Maltechnik und die Ornamentik, die deutlich an Korbflechterei anknüpft, entspricht der zur gleichen Zeit in Thessalien und Böotien auftretenden neolithischen Keramik (S. 100); die Gefäßformen setzen aber in Sizilien die alte einheimische Übung fort.

842. Nuraghe bei Abbasanta. Sardinien

Etwa gegen Ende des zweiten vorchristlichen Jahrtausends haben leichte Wellen der ägäischen Kultur (S. 104) auch die Küsten Unteritaliens und Siziliens bespült, ohne die einheimische einfachere Kunstübung umgestalten zu können. Diese bestand in verschiedenen Abstufungen fort; sie ist besonders in Sizilien genauer verfolgt worden. Zuerst dienten hier Höhlen als Wohnungen für Lebende und Tote. Dann entwickelten sich allmählich, einerlei ob der Tote begraben oder verbrannt wurde, runde Gräber in Backofenform, den Wohnungen der Lebenden nachgebildet, zu Grabkammern, die bis zuletzt neben bloßen Gruben bestehen blieben. Das Tongeschirr dieser Frühzeit stand zunächst auf der Stufe des spanischen und alttrojanischen (S. 4. 102); zuerst Ritzlinien oder Stempelverzierung, dann dunkelbraune Ornamente auf weißem oder rötlichem Ton, auf beiden Stufen mit Vorliebe für diagonale Muster. Allmählich (etwa im 8.—7. Jahrhundert) tritt die spätgeometrische Ornamentik zurück hinter einer stattlicheren und eleganteren Gestaltung der Gefäßformen, welche die Einwirkung von Metall verrät; während dieses im Norden die Formen bestimmt, spielt im Süden der Ton die führende Rolle. Zuletzt nimmt wiederum die Ornamentik einen neuen Aufschwung. Die Zieraten sind meistens gemalt; Mäander und Schachbrettmuster treten, wenn auch sparsam, auf, auch schon einfache Tiere (Enten). Diese Stufe berührt sich mit dem Villanovastil, ohne doch identisch zu sein.

Gewiß kam ein großer Teil der Einflüsse über See. Die langgestreckten Küsten boten kulturmächtigeren Nationen aussichtsreiche Plätze für solche Einwirkungen oder für Niederlassungen dar. Besonders der weite Busen von Tarent, sodann der Küstensaum Siziliens, endlich die blühenden Ebenen Lucaniens und Campaniens luden dazu ein, während diese Kulturströmung der hafenarmen Ostküste und dem stürmischen Adriatischen Meer ferner blieb. Allem Anscheine nach sind schon sehr früh ionische Seefahrer zur Stelle gewesen, neben denen bald die Phoiniker an den italischen Gestaden ihren Handel entfalteten (vgl. S. 83); anfänglich wohl, wie in Griechenland, die Kaufleute von Tyros und Sidon, später vielleicht die näheren Stammesgenossen in Karthago. Sardinien blieb immer im wesentlichen phönikischen Einflüssen unterworfen. Karthagos Ausbreitungsgelüsten wurde durch die Niederlage bei Himera (480) auf längere Zeit ein Riegel vorgeschoben.

Etwa mit dem 8. Jahrhundert begann die griechische Besiedelung der Küsten Siziliens und »Großgriechenlands« mit zahlreichen Kolonien, die rasch zu hoher Blüte gelangten. Was der Westen an rein griechischen Leistungen aufzuweisen hat, haben wir je an seiner Stelle dem Gange der griechischen Kunstentwicklung eingeordnet: in der älteren dorischen

843. Heimkehrende Krieger. Wandgemälde aus Pästum. Neapel

Baukunst spielt er eine hervorragende Rolle; von der bedeutenden Skulptur des Westens besitzen wir leider nur sehr mangelhafte Kunde; in der Tonmalerei nehmen später Apulien und Lucanien ihren achtungswerten Platz ein. Unter den griechischen Kolonien der italischen Westküste tritt neben Poseidonia (Pästum) besonders die nördlichste, Kyme (Cumä), hervor, die im 8. Jahrhundert vom ionischen Chalkis aus gegründet worden war. Für die frühe Macht Kymes ist es bezeichnend, daß sich an der ganzen campanischen Küste keine Spur phönikischer Einwirkung zeigt. Von Kyme ist allem Anschein nach ein erheblicher ionischer Einfluß auf Mittelitalien ausgegangen, namentlich mit Rom stand es in naher Verbindung. Manche Werke, die gemeiniglich für etruskisch gelten, sind vielleicht ionische, wenigstens zu großem Teil von hier beeinflußte Arbeiten (S. 184. 226 ff.). Besonders stand die Erzindustrie in Kyme in hoher Blüte; die angesehene etruskische Metallfabrikation wird von hier einen Teil ihrer Vorbilder erhalten haben. Die Etrusker waren inzwischen die unmittelbaren Nachbarn Kymes und der anderen griechischen Kolonien (Dikaiarcheia-Puteoli, Neapolis) geworden; während diese sich ganz auf den Küstenstrich beschränkten, unterstand seit dem 6. Jahrhundert das von Oskern bewohnte Hinterland mit seinen reichen Ebenen etruskischer Botmäßigkeit; Capua und Nola galten als etruskische Gründungen. Von den Etruskern haben denn auch die Osker ihr Alphabet entlehnt; von unmittelbaren Einwirkungen etruskischer Kunst finden wir aber in diesen südlichen Landschaften kaum eine schwache Spur, wenn nicht die Sitte, Wandmalereien in den Grabkammern anzubringen, durch sie zu erklären ist. Dagegen findet hier, wie in Etrurien, im 5. Jahrhundert ein reger Import attischer Tonwaren statt (Kyme, Nola).

844. Frau mit Dienerin. Wandbild aus Kyme

Im Jahre 474 war Kyme der Schauplatz des Zusammenbruches der etruski-

schen Seemacht unter Mitwirkung Hierons von Syrakus. Aber im weiteren Verlaufe des 5. Jahrhunderts drangen samnitische Bergstämme in die weiten Ebenen hinab, eroberten etwa um die Zeit des peloponnesischen Krieges Capua, Kyme, wohl auch Poseidonia, und vereinigten sich mit den Oskern (S. 300). In demselben Jahrhundert beginnt die stattliche Reihe von Wandmalereien in campanischen und lucanischen Grabkammern, vorzugsweise in Capua und Pästum. Sie schildern Szenen von Tod und Begräbnis, Begebenheiten aus dem Leben, namentlich Kriegstaten der Verstorbenen und Bilder aus dem Jenseits. Anfangs stehen sie deutlich unter griechischem Einfluß, entwickeln aber immer stärker ihre oskische Eigenart, die einen stark realistischen Zug hat; vielfach berühren sie sich mit den lucanischen Vasen (S. 350), natürlich auch in der landesüblichen Tracht (Abb. 843). Diese Grabmalereien reichen bis ins 3. Jahrhundert. Von der jüngeren Art ist ein dem 4. Jahrhundert angehöriges Grabgemälde aus Kyme (Abb. 844), das mit wenig Farben (rot, gelb, schwarz) die Verstorbene und ihre Dienerin darstellt. Inzwischen hatten die Römer Hand auf Campanien gelegt; Capua und das benachbarte Cales erhielten besondere Wichtigkeit für die Vermittlung campanischer Kunst mit Rom und spielten die Rolle Kymes in neuer Weise fort.

845. Stadtmauern von Norba (Norma) im Volskergebirge

2. Etrurien und Latium

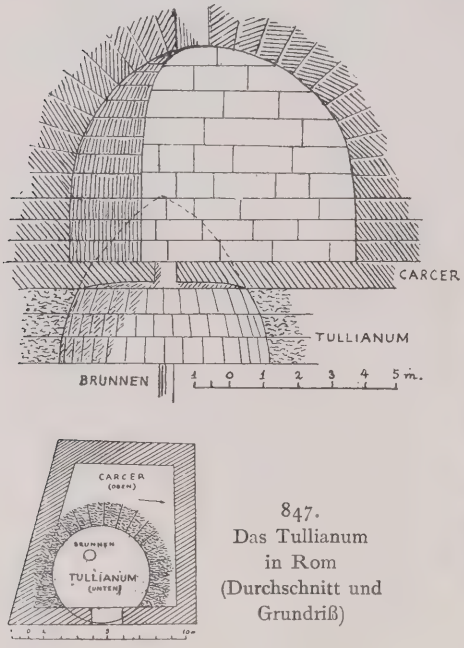
Bei der Betrachtung der Kunst kann man füglich das ganze Mittelitalien von Terracina bis über den Arno hinaus, vom Meere bis an die Kette der Appenninen, zusammenfassen, obschon hinsichtlich der Bevölkerung und der Geschichte starke Unterschiede herrschen. Während z. B. bei den Latinern und ihren Nachbarstämmen griechische bemalte Tonware sich nur in bescheidenem Maße zeigt, öffnete sich das scheinbar so verschlossene Volk der Etrusker leicht nach außen und trat mit der übrigen Welt in mannigfachste Berührung, zuerst mit Phönikien und mit Karthago, sodann mit Kyme; Kunsterzeugnisse aller Art flossen ihm direkt oder durch Vermittelung aus Kleinasien, aus Korinth, später aus Attika, zu und

846. Die Porta Saracinesca in Signia (Segni) von innen

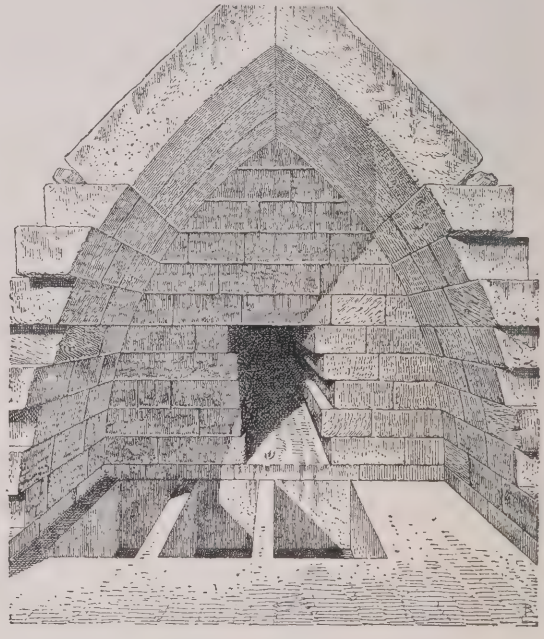
wirkten auf seine Kunst ein. Vielleicht waren auch griechische Handwerker in Etrurien angesiedelt (vgl. zu Abb. 879). Die Etrusker, die zeitweilig ihre Herrschaft südlich bis nach Campanien ausdehnten (S. 444) und nördlich in die Po-Ebene vordrangen, hoben vor allem Mittelitalien auf eine höhere Kulturstufe und vermittelten ihm die Anfänge der Kunst.

Baukunst. Am eindruckvollsten tritt uns die mittelitalische Baukunst in den Stadtmauern entgegen. Sowohl in Etrurien als auch ganz besonders in den Bergen der Volsker (Abb. 845 f.) und Herniker bieten die Stadtmauern mit ihren Toren so großartige Muster der verschiedenen Arten vom Polygonalbau bis zum Quaderbau, wie sie nur irgend auf griechischem Boden sich finden. Nur muß man sich hüten, diese Mauern für uralt zu halten; die Mauern von Norba z. B. sind nicht älter als die römische Kolonie (491). Polygonal- und Quaderbau kommen an manchen Stellen gleichzeitig nebeneinander vor. Der Polygonalbau ist jedoch auf Latium und Südetrurien beschränkt, während im nördlichen Etrurien die Horizontalschichtung, auch wohl der ganz regelmäßige Quaderbau herrscht.

Ferner sehen wir ebenso wie in Griechenland (Abb. 276) innere Räume durch horizontal

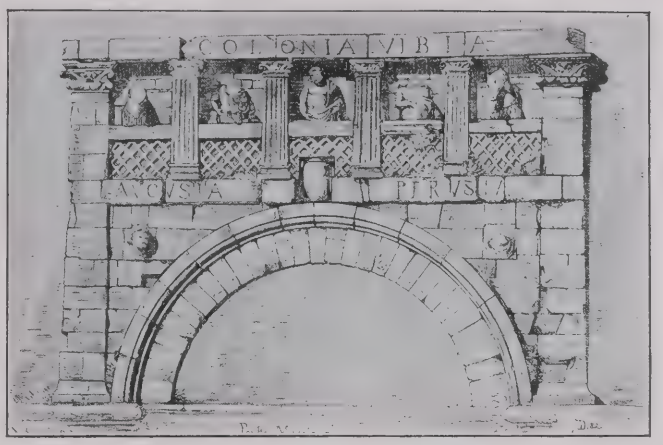


847. Das Tullianum in Rom (Durchschnitt und Grundriß)



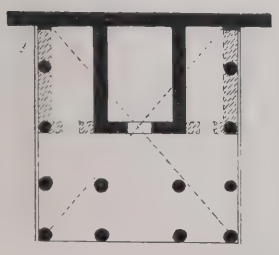
848. Quellhaus zu Tusculum. (Canina)

geschichtete Steinreihen, die allmählich immer weiter vorkragen, bedeckt. Das berühmteste Beispiel eines solchen Scheingewölbes ist die hochaltertümliche capitolinische Brunnenstube in Rom, das Tullianum, in ihrem älteren unteren Teil (Abb. 847), das bekannteste das noch heute offen daliegende Quellhaus unter der Burgmauer von Tusculum mit seinen drei steinernen Waschtrögen (Abb. 848). Diesem System des Eindeckens tritt dann aber (wie im späteren Carcer über dem Tullianum) die wirkliche Steinwölbung zur Seite. Schon die alten Völker des Orients waren mit dem System des Keilschnittbogens bekannt (Abb. 41. 129. 153); auch in Akarnanien, der westlichsten Küstenlandschaft Nordgriechenlands, waren diese Bögen bei Toren schon seit dem 5. Jahrhundert üblich (Abb. 745). Somit sind die Etrusker nicht, wie man früher glaubte, die Erfinder des Keilschnittes, aber sie haben ihn früh, sicher schon im 4. Jahrhundert, an ihren Toren angewandt, so z. B. in der römischen Kolonie Neu-Falerii (S. Maria di Falleri, gegründet 387), in Volterra, mit dem reichsten dekorativen Schmuck in Perugia (Abb. 849). Wenn aber die Römer in späteren Zeiten durch großartige Gewölbebauten glänzten, so danken sie dieses nur zum Teil etruskischen und hellenistischen Vorbildern, zumeist ihrem eigenen architektonischen Geschick.

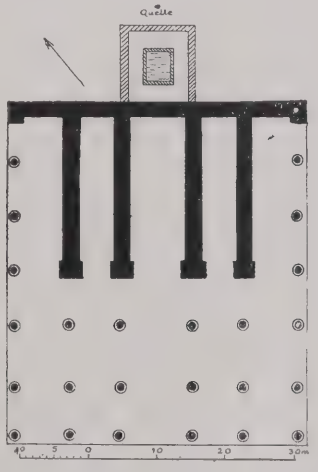


849. Oberteil der Porta Marzia in Perugia. (Durm)

Sehr früh zeigt sich in Italien eine feste, im Kultus begründete Regel für Orientierung und Anlage der menschlichen Ansiedelungen. Sie beherrschte schon die Pfahldörfer in der Po-Ebene (S. 440), sie bestimmt dann mit ihren Hauptlinien, Cardo (NS) und Decumanus (OW), und dem daran sich anschließenden System rechtwinklig sich schneidender Straßen die Anlage der italischen Städte und Lager. Besonders deutlich liegt das System noch heute in der alten etruskischen Stadt etwa des 5. Jahrhunderts bei Marzabotto, unweit Bologna, zu Tage (oben S. 441).

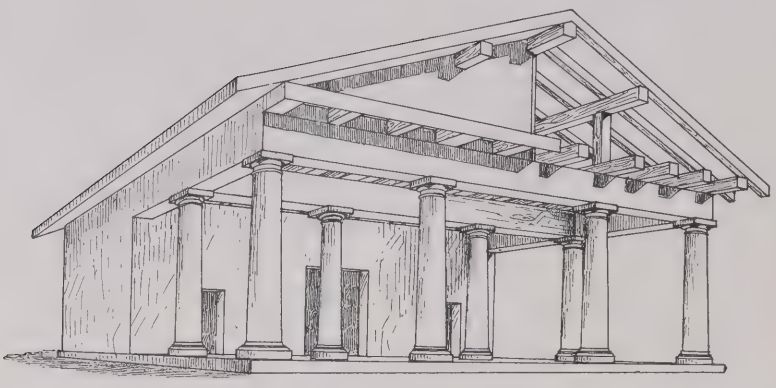


850. Etruskischer Tempel nach Vitruv. (Die seitlichen, nicht immer vorhandenen Kammern sind schraffiert)

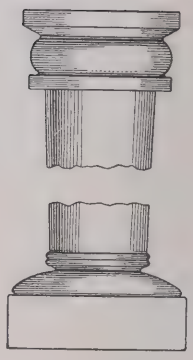


851. Tempel der Juno bei Falerii (Civita Castellana)

852. Tempel in Alatri



853. Der etruskische Tempel nach Vitruv. (Borrmann und Wiegand)
(Giebel links mit verschaltem, rechts mit offenem Gebälk; alles Schmuckwerk fortgelassen)

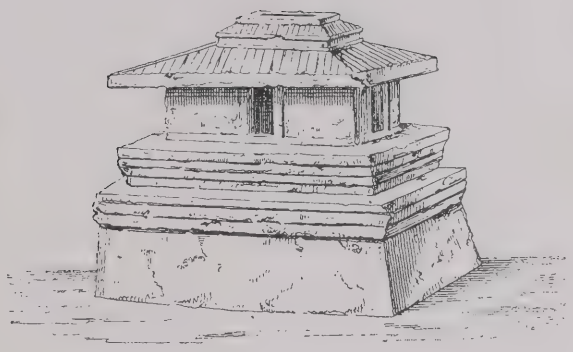


854. Säule von Vulci

Das gleiche Prinzip bestimmt die Anlage des etruskischen Tempels. Er ist das irdische Abbild eines am Himmel fest umgrenzten, von jenen zwei Linien durchkreuzten Rechteckes (templum), innerhalb dessen die für den italischen Kultus besonders wichtigen Beobachtungen der Himmelszeichen vorgenommen wurden. Der Grundriß des Tempels ließ sich früher nur aus Vitruvs Worten wiederherstellen (Abb. 850). Danach besaß der Tempel eine tiefe, auf sehr weitgestellten Säulen ruhende Vorhalle, die zu jenen Beobachtungen diente. Die hintere, nördliche Hälfte des Tempelraumes nahm die gewöhnlich dreigeteilte Cella (eine breitere Mittelkammer mit schmaleren Seitenkammern, entsprechend dem üblichen Dreigötterkultus) ein. Die Schwelle der mittleren Cella bildete genau die Mitte des Ganzen. Der hintere Abschluß erfolgte durch eine feste Mauer, ohne Opisthodom; hierin stand also der Tempel auf dem Standpunkte des griechischen Megaronbaues (S. 126 f.). Ein erhöhter Standplatz des ganzen Tempels (Podium) mit vorderer Treppe war nicht notwendig, wird auch von Vitruv nicht erwähnt, scheint aber doch in Etrurien schon früh üblich gewesen zu sein und sich von da nach Rom und Latium verbreitet zu haben. Ausgrabungen haben an verschiedenen Orten Tempelreste zum Vorschein gebracht, die aber nicht über das 6. Jahrhundert hinaufgehen. Die vollentwickelte Form mit dreifacher Cella und Seitenhallen, ohne Podium, scheinen die allerdings sehr zerstörten Reste des alten Tempels der Juno Curritis bei Alt-Falerii (Civita Castellana) darzubieten (Abb. 851). Hiermit stimmt ziemlich genau der Grundriß des 509 v. Chr. vollendeten capitolinischen Tempels in Rom, Jupiter, Juno und Minerva gewidmet, überein, von dessen hohem Unterbau ein bedeutendes Stück noch im Garten des einstigen Palazzo Caffarelli sichtbar ist; hier wie anderswo sicherte das Podium dem hochgelegenen Tempel die freie, beherrschende Lage. Bei kleineren Tempeln ward die nahezu quadratische

855. Tönerne Architekturbekleidung.
Aus Cerveteri. Kopenhagen

856. Kopf der Juno Sospita im Ziegenfell. Etruskischer Stirnziegel. Berlin

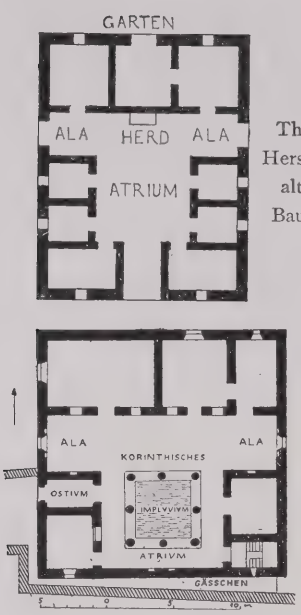


857. Aschenkiste aus Stinkkalk. Aus Chiusi. Berlin

Form aufgegeben, aber sowohl die freie Vorhalle wie die Tür als Mittelpunkt beibehalten (Abb. 852); ein besonderer Schatzraum lag, wie in Alatri, öfters hinter der Cella.

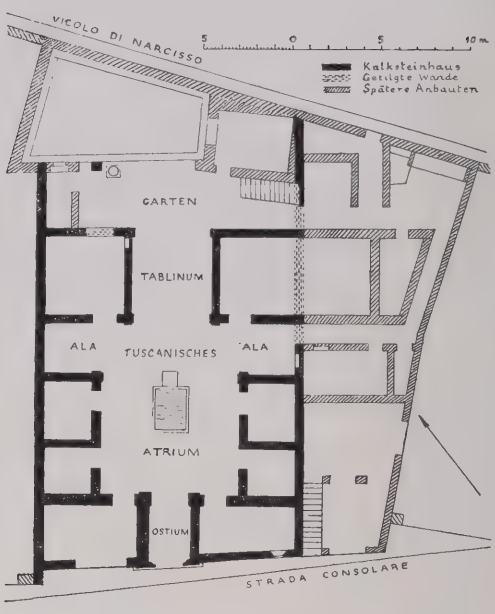
Auch im Aufbau (Abb. 853) und in der Gliederung zeigen sich mehrfache Unterschiede von dem griechischen Tempel. Der etruskische Tempel stellt ein älteres Stadium dar, er ist beim hölzernen Aufbau vor dessen Umwandlung in einen Steinbau stehen geblieben. Das weit überhängende Giebeldach war steiler; das hölzerne Gebälk erlaubte, die Säulen lichter zu stellen. Die Säule klingt wohl an Dorisches an, hat sogar manchen Zug altertümlich-dorischer Bildung bewahrt, hat aber doch ihr eigenes Gepräge; bauchige Basis von verschiedener Form, glatten Schaft, rundlichen Echīnos ohne Riemchen, schwere Deckplinthe (Abb. 854). Daß diese unschöne »tuskanische« Säule auch später in der römischen Kunst die dorische Säule ganz beiseite drängte, lag ebensosehr an der nationalen Gewohnheit und den schlanken Verhältnissen der Säule, wie an der damaligen Verkümmerung des dorischen Stils. Ein Triglyphenfries war nicht üblich; wo Triglyphen auftreten, sind sie eine bloße Zierform, häufig auch oben mit Tropfen versehen. Das Holzgebälk war mit verzierten Tonplatten ganz und gar bekleidet (Abb. 855; vgl. 342), aus gleichem Stoff bestanden auch First- und Stirnziegel (Abb. 856) und der statuarische Schmuck (Abb. 885f.). Das weit vorspringende Dach machen Aschenbehälter anschaulich (Abb. 857).

Das italische Haus war ursprünglich eine runde strohgedeckte Hütte (S. 5. 440). So zeigte man noch später in Rom das »Haus des Romulus« und die »Hütte des Faustulus«; die Rundform lebte fort in den Rundtempeln, die besonders im Kultus der Vesta und des Herkules, aber auch anderer Götter und Heroen üblich waren. Das spätere italische Haus aber hat sich nach einer, in letzter Zeit allerdings mehrfach bestrittenen Theorie (vgl. S. 5) aus dem einzelstehenden Bauernhause (Abb. 858) entwickelt, das seinen Schwerpunkt in dem rauchgeschwärzten Atrium mit dem Herde hatte und rings von Kammern, hinter dem Herde von einigen größeren Wohnräumen umgeben war. Da ein hohes Dach das ganze Haus bedeckte, wie es uralte Aschenurnen (urne a capanna, Abb. 857, vgl. Abb. 20) nachbilden (atrium testudinatum, »in Schildkrötenform«), so zogen Licht und Luft nur durch das große Eingangstor und durch seitliche Erweiterungen neben dem Herde (Alae, »Flügel«) ein. Die Beleuchtung durch die Alae blieb bei freistehenden Häusern (Abb. 859) bisweilen selbst noch gewahrt, als bereits eine andere ergiebigere Lichtquelle eröffnet war. Bei städtischen Anlagen nämlich, wo die Häuser eng aneinander rückten, ward das Dach über dem Atrium, vielleicht in Ausbildung eines schon herkömmlichen Rauchabzuges (Abb. 861), mit einer viereckigen Öffnung



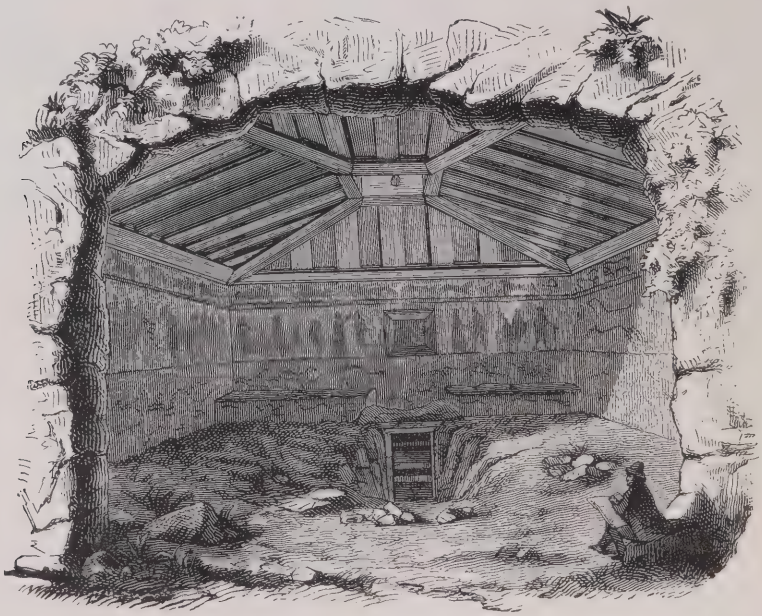
858. Theoretische Herstellung des altitalischen Bauernhauses

859. Römisches Haus in Delos (2.—1. Jahrh.) (Convert)



860. Sog. Haus des Chirurgen. Pompeji (Jüngere Teile schraffiert)

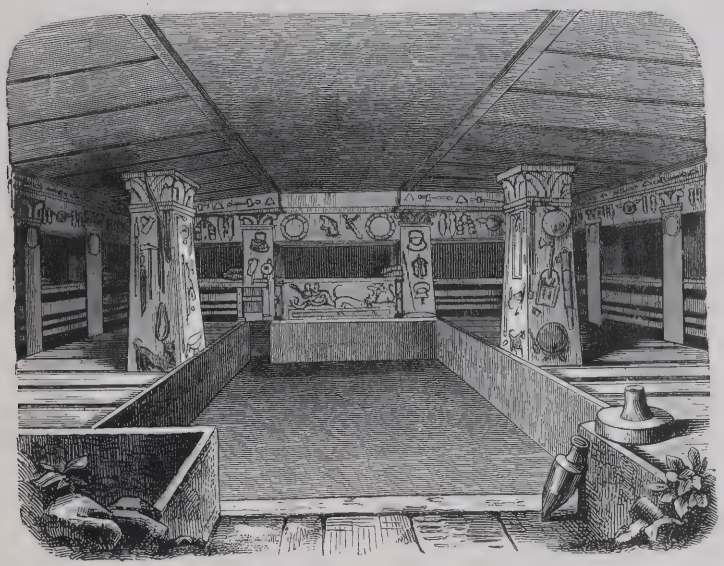
(Compluvium) versehen (vgl. Abb. 857), gegen die sich das Dach nach allen vier Seiten neigte; der Regen ergoß sich in eine grade darunter liegende Vertiefung des Fußbodens (Impluvium). Das »etruskische Atrium« (atrium Tuscanicum) war stützenlos (Abb. 860); zwei lange, durch Querbalken (interpensiva) verbundene Balken trugen den Dachrand (vgl. Abb. 909). Diese Art, das Atrium durch ein Oberlicht mit Licht und Luft zu versehen, bürgerte sich



861. Grabkammer in Corneto, in Form eines atrium displuviatum (Tomba della Mercareccia)

bald so ein, daß sie auch bei freistehenden Häusern Anwendung fand, obschon dort der Regen nach außen abgeleitet werden konnte (atrium displuviatum, vgl. Abb. 861). Der Herd verschwand früh aus dem Atrium, und der dahinter gelegene Raum öffnete sich als vornehmster Wohnraum (Tablinum). Diese einfache Form bewahrte das italische Haus, bis etwa im 2. Jahrhundert griechischer Einfluß eine Umformung und Erweiterung bewirkte.

An das Haus schließen sich die Gräber an. Zu den schon länger bekannten Totenstätten Corneto (Tarquinii), Cerveteri (Caere), Vulci, Chiusi (Clusium), Castel d'Asso u. a. sind später noch die von Orvieto (Alt-Volsinii, 265 v. Chr. zerstört) und von Colonna (Vetulonia) gekommen. Vielfach ist die Nekropole auf einem gesonderten Felsrücken der Stadt der Lebenden gegenüber angelegt. Den alten, schon vor der Einwanderung der Etrusker üblichen Schachtgräbern (tombe a pozzo, S. 441), die Aschenkrüge enthielten, traten etwa im 7. Jahrhundert die für Bestattung bestimmten Gruben (tombe a fossa) zur Seite, eine in



862. Grotta dei Bassorilievi in Cerveteri

Etrurien besonders beliebte Form. Aber neben diesen einfacheren Formen gingen auch große Anlagen her. Sehr alt sind stattliche Gräber, teils von Kuppelform (vgl. Abb. 276), so in Vetulonia, Quinto Fiorentino, teils rechteckige Gemächer, gleichfalls mit Scheingewölbe (Abb. 848, Grab Regulini-Galassi bei Cerveteri); sie machen bald den in den Fels gehauenen Grabkammern (tombe a camera) Platz, die bisweilen mit förmlichen Felsfassaden (Castel d'Asso) geschmückt sind. Manchmal ist es nur ein einziger Raum, manchmal ist der Hauptraum, gleich dem Atrium des Hauses, von Nebengemächern umgeben. Die Decke ist mitunter durch Pfeiler gestützt; meistens steigt sie schräg an, oft durch eine Art von Sparrenwerk gegliedert (Abb. 861). Die Leichname lagen auf steinernen Bänken oder Betten, später auch in Alkoven, ausgestreckt; neben ihnen ward die Mitgift der Toten, Waffen, Erzgeräte, Tongefäße, niedergelegt, einmal auch das ganze Hausgeräte in bemaltem Relief abgebildet (Abb. 862). Auch bettförmige Sarkophage waren, wenn auch nicht allzu häufig, im Gebrauch (Abb. 887 f.). Später, als das Verbrennen allgemeiner Brauch geworden war, traten kleinere »Urnen«, reliefgeschmückte Kästen, an die Stelle (S. 463 f.). Über den Gräbern erhoben sich oft runde Grabhügel (Tumuli), an die Sitte der kleinasiatischen Heimat der Etrusker erinnernd

863. Wandmalerei aus dem Grabe Campana in Veji (Nach Micali)

(Abb. 230 f.); das berühmteste Beispiel bietet die Cucumella bei Vulci. Daneben sind auch steinerne Oberbauten verschiedener Form beliebt (Orvieto).

Etruskische Wandmalerei. Nirgend können wir den Verlauf der antiken Malerei in einer so zusammenhängenden Reihe von Denkmälern verfolgen wie in den Gräbern Südetruriens, das griechischen Einflüssen besonders zugänglich war; Agylla-Caere war hierfür besonders wichtig. Neben dem greifbaren und fortdauernden Einfluß griechischer Vorbilder tritt hier auch die etruskische, zum Realismus neigende Eigenart deutlich hervor.

Eine erste Gruppe, hauptsächlich dem 6. Jahrhundert angehörig, verrät die Einwirkung altgriechischer, korinthischer und besonders ionischer Muster; neben phantastischen Tieren erscheinen mythische Stoffe, meist in seltsamer Entstellung. Die ältesten Wandmalereien in der Grotta Campana zu Veji (7. Jahrhundert) zeigen dieselben unausgeglichenen Größenverhältnisse des Reiters zum Pferd wie die ältesten griechischen Vasen, von denen sie offenbar abhängen (S. 175 ff.); ihre bunten Farben, selbst beim selben Lebewesen wechselnd, sind wesentlich dekorativ verwertet (Abb. 863). An sie reihen sich Gräber in dem benachbarten Cerveteri (Caere), deren Malereien in bekannter Technik (Abb. 355 ff. 414) auf Tonplatten angebracht und so gegen die Feuchtigkeit des Bodens haltbar gemacht waren. Die Farben sind die gewöhnlichen

864. Philoktet am Altar und die Schlange. Bemalte Tonplatte aus Cerveteri. Louvre

865. Familienmahl. Teil einer Wandmalerei aus der grotta dei vasi dipinti in Corneto

keramischen, die Formgebung ist schwer, die Gegenstände verraten Mißverständnisse griechischer Vorbilder (Abb. 864). Daneben begegnen häufiger Wandmalereien, immer auf weißem Grunde; das jüngste Grab dieser Gruppe ist die tomba dei tori in Corneto (Tarquinii) mit einer Darstellung des Troilosabenteuers.

866. Kopf eines Sängers. Wandmalerei aus Corneto, grotta del citaredo

In Corneto finden wir dann die zweite, erheblich jüngere (6.—5. Jahrhundert), umfangreiche Gruppe von Wandmalereien, in der die vorher schon gelegentlich geschilderten Szenen des täglichen Lebens oder des Totenkultes (Gelage, Tänze, Spiele und Kämpfe, Jagd und Fischfang, Leichenausstellung) zur Alleinherrschaft kommen, in einem altertümlichen, bisweilen von echt toskanischem Verismus gefärbten Stil, in lebhaften, aber konventionellen Farben (Abb. 865). Besonders derbe Körper, hie und da auch die Brutalitäten etruskischer Sitte, treten uns in dem sog. Grabe der Auguren entgegen.

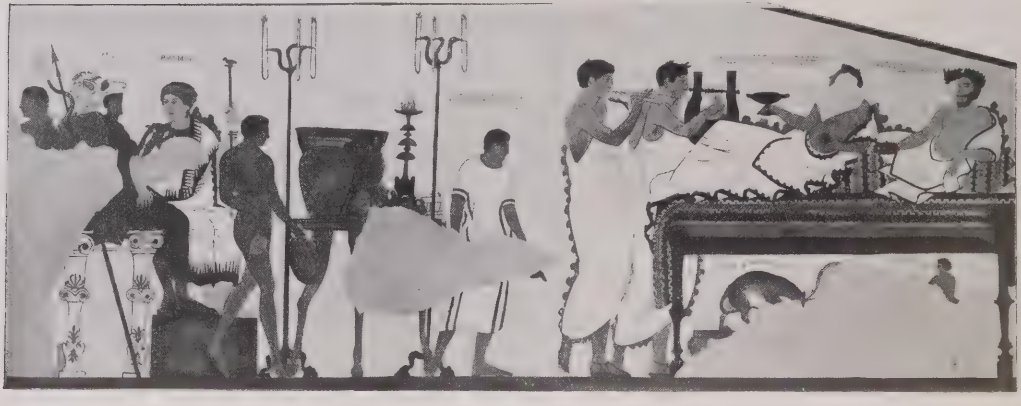
Die dritte Gruppe, in Corneto und dem binnenländischen Chiusi (Clusium) vertreten, erweist sich durch ihr Verhältnis zu den verschiedenen Entwicklungsstufen des attischen rotfigurigen Vasenstils als wesentlich dem 5. Jahrhundert angehörig. Die Gegenstände sind im ganzen die gleichen, die Farben ebenfalls noch konventionell (z. B. blaue Pferde), aber die Ausdrucksmittel, namentlich in den Gesichtern, sind gesteigert (Abb. 866), und der Stil macht den Übergang von etwas steifer Feierlichkeit (Abb. 867 f.) zur Freiheit der entwickelten Kunst durch (Abb. 869). Die zweite und die dritte Gruppe stellen die Glanzzeit des etruskischen Stiles dar.

Die vierte Gruppe steht unter dem Einflusse der um die Zeit des peloponnesischen Krieges aufkommenden neuen griechischen Malweise und dürfte daher dem 4. Jahrhundert zuzuweisen sein. Die Zeichnung ist völlig frei geworden. Während die Gewänder noch lediglich zeichnerisch behandelt sind, wird bei den nackten männlichen Körpern eine leichte Modellierung angestrebt (vgl. S. 295. 314). In den Gegenständen ist eine große Wandlung eingetreten: das mythische Element verdrängt mehr und mehr die früheren Schilderungen

867. Tänze. Wandmalerei aus dem Grabe Marzi bei Corneto

868. Tanz. Schenktisch. Jagd. Wandmalerei aus dem Grabe Querciola bei Corneto

869. Kampfspiele und Zuschauer. Aus der grotta delle bighe, Corneto. (Stackelberg)
(Die Zeichnung der unteren Reihe willkürlich geändert)

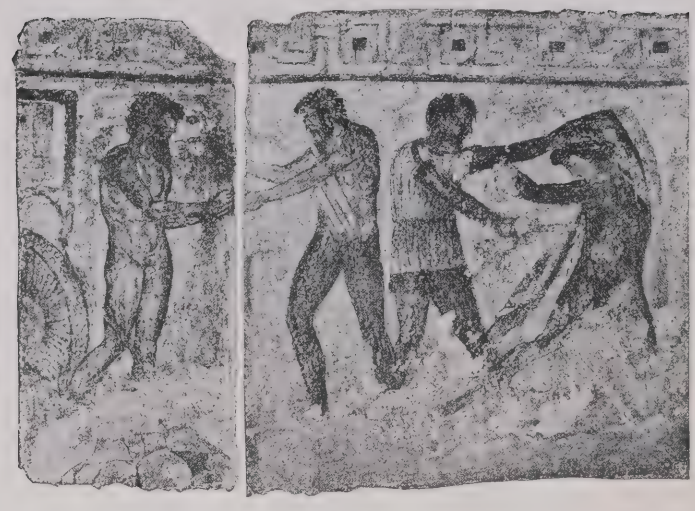


870. Hadesgruppe und schmausende Ahnen. Aus dem Grabe Golini bei Orvieto. (Nach Conestabile)

871. 872. Vorratskammer und Anrichte. Aus demselben Grabe

873. Höllenspuk aus der grotta dell'Orco, Corneto; ein Dämon bewacht Theseus und Peirithoos

874. Achills Totenopfer für Patroklos. Aus dem Grabe François bei Vulci



875. Mastarna (Servius Tullius) befreit Cälius Vibenna aus der Gefangenschaft.
Aus dem Grabe François bei Vulci

aus dem Kreise des täglichen Lebens. Selbst wo das Gelage noch den Mittelpunkt bildet, ist es in die Nebelregion der Unterwelt versetzt: der Tote fährt dort ein, um an der Ahnentafel Platz zu nehmen, an der Hades und Persephone in griechischen Formen den Vorsitz führen (Abb. 870), während Küche und Keller der Unterwelt etruskisch ausführlich geschildert werden (Abb. 871). Ein ziemlich frühes Grab in Corneto zaubert den ganzen Spuk der höllischen Welt mit den üblichen Frevlern der griechischen Sage an die Wand, darunter auch die beliebte Schreckgestalt des etruskischen Charun (vgl. Abb. 877) und seines Genossen Tuchulcha (Abb. 873), sowie die groteske Szene der Blendung Polyphems. Das Grab François in Vulci endlich ist reich an Greuelszenen, die der Maler merkwürdigerweise in

876. Amazonenkopf. Von einem Alabastersarkophag aus Corneto. Florenz

strengem Parallelismus halb der griechischen Sage (Abb. 874), halb der etruskischen Überlieferung (Abb. 875) entnimmt. An Feinheit der malerischen Technik werden diese Wandmalereien weit übertroffen von der in Temperafarben vortrefflich ausgeführten Amazonenschlacht eines jüngeren, frühestens dem 4. Jahrhundert angehörigen Alabastersarkophages aus Corneto (Abb. 876).

Kleinkunst. In Etrurien begegnen wir einer nicht geringen Zahl bemalter Tongefäße, in denen die Etrusker die bei ihnen eingeführten griechischen Vorbilder in ihrer Art nachzuahmen versucht

878. Ficoronische Cista aus Präneste. Rom
(Vgl. Abb. 597)

877. Aivas (Achill? vgl. Abb. 874)
tötet einen Gefangenen, daneben Charu(n).
Etruskisches Vasenbild aus Vulci

haben (Abb. 877). Die glatten Flächen eines Erzgerätes mit eingegrabenen Zeichnungen (grafitti) zu schmücken, war eine den Griechen wohlbekannte Kunst, auf Rüstungen, Wurfscheiben, Spiegeln, Gefäßen seit alter Zeit geübt. Diese Technik ward auch in Mittelitalien aufgenommen und fand besonders auf den Rückseiten eherner Handspiegel und auf großen runden Büchsen für Toilettengerät (Cisten) ihre Anwendung. Die Verfertigung dieser Erzwaren erstreckte sich über Südetrurien bis nach Orvieto und Chiusi, andererseits über Latium, wo Palestrina (Präneste) sich immer mehr griechischem Einfluß öffnet. Seinem Kreise gehört das vornehmste Werk an, das allerdings als Entstehungsort Rom nennt, die sog. Ficoronische Cista (Abb. 878) aus dem 4. Jahrhundert. Sie ist mit Szenen der Argonautensage in kräftigen und überaus fein empfundenen Zeichnungen geschmückt (Abb. 597), eines der hervorragendsten Werke griechischer Kompositions- und Zeichenkunst in italischer Ausführung. Novius Plautius, der auf der Fußplatte der gegossenen Deckelgruppe als Verfertiger genannt wird, ist entweder der in Rom ansässige (pränestinische?) Fabrikherr oder wahrscheinlicher der vermutlich aus Campanien stammende, griechisch geschulte Verfertiger der Cista, die dann

879. Die Heilung des Telephos durch den Rost von Achills Speer im Beisein Agamemnons. Etruskischer Spiegel. Berlin

880. Menelaos, von Thetis und Aphrodite zurückgehalten, bedroht Helena; rechts Aias und Polyxena. Etruskischer Spiegel. Brit. Museum

mittelitalischem Geschmack entsprechend durch die fabrikmäßig in ihrem eigenen Stil hergestellten Füße und Deckelgruppe vervollständigt, aber nicht grade verschönert ward. Während die Cisten anscheinend nur in Latium verfertigt wurden und einer vorübergehenden Mode entsprangen, sind Spiegel mit eingegrabenen Zeichnungen in Etrurien wie in Latium lange in Übung gewesen; sie reichen von den Zeiten noch gebundener Kunst bis zur römischen Herrschaft (etwa 6. bis 3. Jahrhundert). Etruskische und lateinische Inschriften gehen, dem verschiedenen Ursprung entsprechend, auf den Spiegeln nebeneinander her; daß auch Griechen dabei beschäftigt waren, zeigt die Künstlerinschrift des Vifius Philippus auf einem geringen Spiegel. Neben Erzeugnissen von hoher Schönheit oder reicher Wirkung (Abb. 879 f.) geht eine Masse geringwertiger Ware, schlüpfriger Darstellungen, kunstloser Kritzeleien her. Häufige Mißverständnisse, willkürliche Zusätze, irrige Namensbeischriften beweisen auch hier wie bei den Wandgemälden und Vasen, daß die Verfertiger die Bedeutung ihrer griechischen Vorlagen nicht immer verstanden.

881. Etruskischer Skarabäus, Gesamtansicht

a.

b.

882. Etruskischer Skarabäus, Berlin. a. Bild (vergrößert). Die Helden vor Theben: Polyneikes, Tydeus, Amphiaraos, Adrastos, Parthenopaios. b. Oberseite (n. G.)

883. Buccherobecher. Paris

884. Buccherokanne. Paris

Waren die Spiegel nur für den einheimischen Gebrauch bestimmt, so genoß das mannigfache Erzgerät der etruskischen Fabriken, zumeist ionischen Mustern nachgeahmt (vgl. S. 184), hohen Ruf; ein Meisterwerk ist der in Monteleone gefundene Erzwagen mit reichem Reliefschmuck, vielleicht sogar von einem Ionier, wenn auch in Italien gearbeitet. Diese Metallwaren fanden selbst Absatz nach Athen wie besonders über die Alpen; Dreifüße, Kandelaber, Kessel, Waffen waren beliebte Handelsartikel im Verkehr mit den nordischen Völkern. Sehr bedeutend sind auch die Leistungen der Etrusker in feinem Goldschmuck, der ebenfalls exportiert ward. Vom 7. bis zum 5. Jahrhundert haben sich ausgezeichnete Beispiele erhalten; später geriet diese Kunst in Verfall.

Ähnlich steht es mit der von den Etruskern viel geübten Gemmenschneidekunst. Die äußere Form ist durchweg die ägyptische des Skarabäus (Abb. 881) mit sehr genauer und oft zierlicher Wiedergabe der natürlichen Käferform (Abb. 882, b). Die abkürzende und schematisierte Form des griechischen Skarabäoids (oben S. 194 f.) fehlt in Etrurien. Bei den vertieften Bildern der unteren glatten Flächen haben die Etrusker zumeist griechische Vorbilder zu Grunde gelegt, denen sie in den älteren Exemplaren ziemlich nahe kommen, während etwa seit der Mitte des 5. Jahrhunderts ein Nachlassen eintritt, das allmählich zu geziertem Archaismus führt. Erklärende Inschriften sind häufig (Abb. 882).

Das älteste Erzeugnis der etruskischen Keramik (7.—5. Jahrhundert) sind die schwarzen Buccherovasen aus rauchdurchzogenem Ton. Auf primitive Anfänge folgt noch im 7. Jahrhundert eine feine Sorte nur mit eingestempelten Fächerpalmetten verziert, deren Formen von der protokorinthischen Keramik (S. 176) abhängen, dann Nachahmungen altionischen Metallgerätes, mit gestempelten Reliefs (Abb. 883); später treten plumpere, zum Teil auch bizarre Gestaltungen hervor. Dieses Geschirr

885. Apollo vom Akroterion eines Tempels in Veji

886. Kopf des Apollo (zu Abb. 885)

scheint hauptsächlich im binnenländischen Chiusi verfertigt worden zu sein, bis es anderen feineren Erzeugnissen der Töpferei Platz machte.

Etruskische Plastik. Der Ton ist in Etrurien besonders gerne auch zu Werken der freien Kunst verwendet worden. Große Tonstatuen, deren Brennen schon bedeutendes technisches Geschick erfordert, schmückten die Tempel und deren Giebel. Ausgezeichnete Beispiele dieser Technik liegen seit wenigen Jahren in den Resten einer großen in Veji gefundenen Gruppe vor, die geradezu mit dem Namen des Vulca in Beziehung zu bringen nahe liegt. Tarquinius Priscus sollte ihn aus Veji berufen haben, um das Bild des Jupiter und den Akroterienschmuck (Viergespanne) des Capitolinischen Tempels in Rom zu fertigen, alles aus Ton. Die in Veji gefundenen Reste lassen eine Gruppe erkennen, in der Apollo (Abb. 885 f.) in Gegenwart zweier anderer Götter mit Herakles um eine gefesselt am Boden liegende Hindin streitet, eine dem bekannteren Streit um den Dreifuß verwandte Sage (S. 207). Die enge kompositionelle Verbindung der lebensgroßen Figuren mit dem kräftigen Ornament, aufsprießenden Voluten und Palmetten, weist darauf hin, daß wie beim Capitolinischen Tempel Viergespanne, so hier die Göttergruppe als Akroterion oben auf der Spitze eines Tempels stand (vgl. S. 308). Ihr reif archaischer Stil führt auf die Entstehung gegen Ende des 6. Jahrhunderts, also eben die Zeit, in der Vulca gearbeitet haben soll. Seine Werke werden wir uns also nach diesen erhaltenen Resten vorstellen dürfen. Andere Beispiele der Tonplastik liegen uns in einigen Tonsarkophagen vor. Einer älteren Gruppe, die wir gleichfalls um 500 v. Chr. ansetzen mögen, gehören einige große bemalte Sarkophage aus Cerveteri an. Der best erhaltene (Abb. 887), zu dem sich neuerdings ein Seitenstück gefunden hat (Villa di Papa Giulio), zeigt in strengem Stil die beiden Ehegatten auf ihrem Lager, in den Oberkörpern nicht übel geraten, dagegen ohne rechten Sinn für Proportion und Zusammenhang des Körpers. Ein gleicher Mangel findet sich noch in einigen um etwa drei Jahrhunderte jüngeren Tonsarkophagen aus Chiusi, die sonst in Formen und Farben ganz das Gepräge hellenistischen Geschmackes tragen (Abb. 888). In diese Spätzeit (3.—2. Jahrhundert) gehören auch einige tönerne Giebelgruppen von Telamon und von Luni (bei Carrara) im Etruskischen Museum zu Florenz; sie geben in freiem, wirkungsvollem Stil die Sieben vor Theben und die Niobidensage wieder.

Eine besondere Gruppe bilden zahlreiche Steinreliefs, die dem nördlichen und mittleren Etrurien eigentümlich sind und wohl noch dem 6. Jahrhundert angehören. Die oben gerundeten Grabstelen aus Volterra (Abb. 889), Fiesole (Abb. 890), Orvieto, mit ihren plumpen Formen und flachen Reliefs, stehen den altionischen Erzreliefs aus Perugia (Abb. 368) nahe. Ionische Einflüsse kehren auch in Chiusi wieder in einer etwas jüngeren Gruppe von sepulkralen Flachreliefs (5. Jahrhundert), die auf runden und viereckigen Basen und Blöcken von einheimischem Sandstein (Stinkstein) angebracht sind und alle, strenger oder milder, eine lokal gefärbte Altertümlichkeit zur Schau tragen. Den Gegenständen nach sind sie den gleich-

887. Bemalter Tonsarkophag aus Cerveteri. Louvre

zeitigen Wandmalereien (S. 452 ff.) verwandt, indem auch sie hauptsächlich den ganzen Kreis des täglichen, öffentlichen, festlichen Lebens umspannen (Abb. 891). Übrigens stehen diesen Reliefs auch Sitzbilder aus Chiusi zur Seite, die in ihren schweren Proportionen an die milesischen Statuen (Abb. 385) erinnern, wie auch der Oberkörper einer sehr altertümlichen

888. Bemalter Tonsarkophag der Larthia Sejanti. Aus Chiusi. Florenz

889. Krieger mit Speer und Schwert. Grabstele aus Volterra

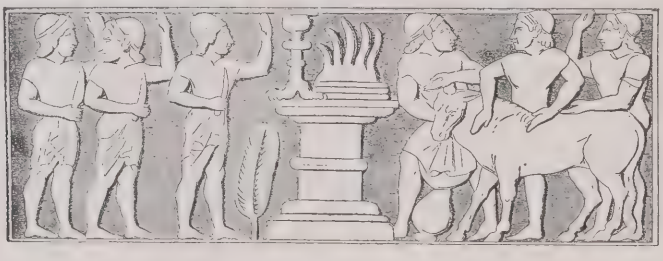
892. Stele aus Bologna

890. Larth Aninias mit Speer und Axt. Grabstele aus Fiesole. Florenz

stehenden Kriegerfigur (ebendaher) in München; im ganzen hat die etruskische Kunst Freifiguren in Stein gemieden.

Etwa gegen das Ende des 6. Jahrhunderts, als die Macht der Etrusker am höchsten stand, machten sie auch gegen Norden einen Vorstoß in das Po-Land. Ein Hauptsitz ihrer dortigen Macht wurde das am Ausgange des Renopasses gelegene Bologna (Félsina), wo jetzt die etruskische Kultur den primitiven einheimischen Zuständen (S. 440 f.) ein Ende machte.

Das eigentümlichste Erzeugnis sind wiederum steinerne Grabstelen mit sehr flachen Reliefs, die von den unbeholfensten Versuchen bis zu Nachahmungen des freien rotfigurigen Vasenstils fortschreiten, aber es durchweg mehr auf einen Gesamteindruck als auf feinere



891. Opferszene, Relief aus Chiusi. Louvre

Ausführung absehen. Wagenfahrt, Abschied, Kampf sind auch hier die beliebtesten Gegenstände, doch mischen sich oft dämonische Wesen hinein (Abb. 892). Um 400, als die Kelten von Gallien aus in die Po-Ebene eindrangen, ging dieser etruskische Vorposten gleich dem campanischen verloren; ein Jahrhundert später war Etrurien selbst den Römern untertan.

893. Aktäon von seinen Hunden zerrissen. Bemalte Alabasterurne in Volterra

Dieser etruskischen Spätzeit, dem 3. und hauptsächlich dem 2. Jahrhundert, gehören außer Graffiti (S. 457), Erz- und Tonfiguren (S. 459) besonders die sog. Urnen, d. h. kleinere Aschenkisten an, die wiederum nur in Nord- und Mitteletrurien, nicht in dem früher latinisierten Südetrurien, üblich waren. Sie sind in Material, Form, Kunstart nach den Fundorten verschieden, stimmen aber darin überein, daß die langgestreckten Deckelfiguren sich bei den kürzeren Kisten nunmehr in die »fetten Etrusker« der Römer, mit kurzem Leib und dickem Kopf, verwandelt haben. In Perugia zwang der grobe Travertin zu mehr andeutender Ausführung, in Chiusi erinnert das Flachrelief noch an den alten lokalen Stil (S. 462), in Volterra erlaubte der weiche Alabaster hohes Relief bei lebhafter Färbung.

Neben den Darstellungen des täglichen Lebens und des Totenkultus überwiegen hier wie in der späteren Malerei mythologische Szenen, mit mehr oder weniger Willkür und Unverstand griechischen Vorlagen nachgebildet, die Vorläufer der späteren römischen Sarkophagreliefs (Abb. 893). Diesen Urnen schließen sich ein paar große südetruskische Alabastersarkophage aus Vulci an, deren flache Deckelreliefs ausnahmsweise das Ehepaar in herzlicher Umarmung zeigen.

Aus dem umbrischen Todi (Tuder) ist uns eine lebensgroße Kriegerstatue von Bronze, wohl das Bild des Mars, erhalten (Abb. 894), ein Werk, dessen Formen zwar nicht rein griechisch sind, aber deutlich von Vorbildern aus dem Ende des 5. Jahrhunderts (S. 296) abhängen; es wird nicht viel später entstanden sein, keinesfalls gehört es, wie man wohl gemeint hat, in hellenistische Zeit. Aus dieser jüngeren Zeit sind ebenfalls einige etruskische Erzfiguren erhalten, so z. B. ein stehender Knabe mit Gans aus Cortona, der sich den hellenistischen Genrefiguren anreiht, und die lebensgroße, am trasimenischen See gefundene Statue des Aulus Metilius, in der Haltung eines Redners (Abb. 895), die der Spätzeit der römischen Republik angehört. Die Gesichtszüge zeigen etwas von dem Realismus, der die ganze Bildniskunst der Etrusker, wie später die der Toskaner des Quattrocento, beherrscht. Die Etrusker besaßen überhaupt für die Wiedergabe von Einzelheiten ein großes Geschick, während sie für die Darstellung des Ganzen und des Organischen weniger Sinn hatten.

894. Mars von Todi.
Erzstatue. Rom

895. Erzstatue des Avles Metelis (»l'arringatore«).
Vom trasimenischen See. Florenz

3. Die Zeit der römischen Republik (510—30)

Die Kunstverhältnisse des republikanischen Rom sind uns nur sehr mangelhaft bekannt. Der Verlust der größten Teile des livianischen Geschichtswerkes macht sich überall geltend. Fließen so die literarischen Quellen nur sehr spärlich und ohne Zusammenhang, so ragen auch die erhaltenen Kunstwerke nur wie einsame Ruinen aus dichter Schuttdecke hervor. Es lassen sich daher nur einzelne Erscheinungen bezeichnen, wie sie uns zufällig noch erkennbar sind.

Von der Vertreibung der Könige bis zur Unterwerfung Campaniens (510—338). Rom stand in der Baukunst seit der Königszeit ganz unter dem Einflusse der Etrusker, von denen die Römer auch vieles in ihren religiösen Anschauungen und Kultgebräuchen übernommen hatten. Nicht bloß die Technik ist etruskisch — das alte Tullianum (Abb. 848) und das Emissar des Albanersees (nach 400) mit ihren Scheingewölben haben in Etrurien zahlreiche Genossen —, sondern die nahezu quadraten Tempelgrundrisse mit dem hinteren Abschluß und der großen Vorhalle bildeten auch in Rom die Regel. Der capitolinische Tempel von 509 mit seinem hohen Podium (S. 448) stand am Anfang einer langen Reihe

städtischer Tempel und wirkte auch auf Latium ein. Dieser »tuskanische« Tempel bildete in Rom bis zum 3. Jahrhundert und darüber hinaus die Regel. Manches freilich, was früher vielfach für alt und etruskisch galt, ist jünger; so die sog. Serviusmauer, deren erhaltene Reste in reinem Quaderbau dem 4., von anderen erst dem 2. Jahrhundert zugeschrieben werden, und die Einwölbung der Cloaca maxima in doppeltem Keilschnittbogen, die gar erst in die augustische Zeit zu gehören scheint.

896. Die römische Wölfin (Knaben modern). Erz. Capitol

Auch von Bildwerken lieferte Etrurien viel. Die ältesten Tonstatuen des capitolinischen Tempels stammten von dem Vejenter Vulca (S. 460). Ein anderes eigens für Rom gearbeitetes Werk etruskischer Kunst ist uns in der berühmten capitolinischen Wölfin (Abb. 896) erhalten. Sie war auf dem Capitol aufgestellt, wie man glaublich vermutet nach der Vertreibung der Könige, und wurde 65 v. Chr. durch einen Blitz beschädigt; die noch sichtbare Spur davon an den Hinterbeinen sichert die Identität des erhaltenen mit dem überlieferten Werk. Die Ähnlichkeit des Stiles mit der Hirschkuh des Vulca rät zur Annahme ihres Ursprungs in italischer Kunst, den man mitunter trotz der starren Haltung des Tieres auf griechischem Gebiet gesucht hat; griechischer Einfluß kann allerdings wohl anerkannt werden. Weiter gab die Eroberung etruskischer Städte wie Vejis (396) Anlaß zur Übersiedelung etruskischer Götterbilder nach Rom; nach der Einnahme von Alt-Volsinii (Orvieto, 265) sollen nach Plinius sogar nicht weniger als 2000 Erzstatuen nach Rom gebracht worden sein.

Andere, wenn auch schwächere Einwirkungen kamen schon früh von Süden, von griechischer Seite. In Satricum (Conca), nicht weit vom alten Antium, ist ein Tempel zum Vorschein gekommen, der etwa um 500 anzusetzen ist und doch durch seinen länglichen Grundriß, allerseits von Stufen und von Säulen umgeben, deutlich griechischen Einfluß verrät. Man wird zunächst an Kyme denken (S. 444). Aus Kyme sollten die sibyllinischen Bücher stammen; von dort hatten die Latiner, ohne Vermittelung der Etrusker, ihre Schrift erhalten; die Kymäer leisteten den Latinern 508, nach der Verjagung ihres letzten Königs von etruskischem Stamm, im Entscheidungskampfe gegen die Etrusker bei Aricia Beistand, und bei Kyme erlitt 474 die etruskische Seemacht den entscheidenden Schlag. Das Bild der Diana in dem latinischen Bundestempel auf dem Aventin, das älteste Götterbild Roms, war dagegen

897. Wagenzug. Bemaltes Tonrelief vom Esquilin. Rom, Thermenmuseum

898. Münze mit der Columna rostrata

899. Die römische Wölfin. Prägung älterer Art (335—312)

die Kopie einer Statue in dem phokäischen Massilia (Marseille), wie es scheint vom Typus der ephesischen Artemis. Aus Großgriechenland kam schon im Anfange der Republik nach Rom der Kultus der Demeter und des Dionysos (Ceres, Liber und Libera), denen 493 ein Tempel am Circus erbaut ward. Der Tempel selbst war tuskanisch, mit tönernen Statuen in den Giebeln, aber griechisch waren Kult, Sprache und Ausstattung des Tempels, im Innern mit Gemälden oder vielleicht eher bemalten Tonreliefs von zwei griechischen Künstlern unbekannter Herkunft, Damophilos und Gorgasos; die Götterbilder selbst waren von Erz. Funde bemalter Tonreliefs auf dem Esquilin und in der latinischen Bundesstadt Velitrae (Velletri) bieten Beispiele einer ähnlichen Kunstübung (Abb. 897).

Aus den ersten beiden Jahrhunderten der Republik ist sonst wenig bekannt; nur zeigt sich, daß schon seit dem 5. Jahrhundert (L. Minucius 439) die auch in Griechenland damals immer mehr verbreitete Sitte der Ehrenstatuen aus Erz um sich griff. Sie wurden vielfach auf Säulen aufgestellt, eine Sitte, die schon seit dem 6. Jahrhundert in Griechenland (S. 217), später z. B. in Alexandrien und Pergamon auftritt. Den Standbildern folgten Reiterstatuen (zuerst 338 für Mänius und Camillus). Das berühmteste Beispiel einer solchen Ehrenstatue, wenn auch schon jenseits der Grenzen unserer Periode, war die mit Schiffschnäbeln geschmückte Säule (columna rostrata) mit dem Standbilde des Duilius darauf (Abb. 898), die den ersten römischen Seesieg (260) verherrlichte. Rom teilte die Vorliebe für Porträtstatuen mit der ganzen griechischen Welt, diese Neigung fand aber eine besondere Nahrung an dem den Römern wie den Etruskern angeborenen Sinn für scharfes Erfassen und treue Wiedergabe der Bildniszüge. Diese Fähigkeit sprach sich besonders in den wächsernen Ahnenbildern der vornehmen Familien aus, bei denen es auf möglichst große Ähnlichkeit ankam. Die Sitte ist älter als Lysistratos' Erfindung, Gipsformen vom lebenden Modell zu nehmen und danach Wachsmasken zu verfertigen (S. 366). Den wirklichen Porträts schlossen sich später, ganz wie in Griechenland (S. 438), auch erfundene an. So füllte sich im 3. Jahrhundert das Capitol allmählich mit den Statuen der Könige und anderer Gestalten der römischen Sage und Geschichte. Dahin läßt sich auch die eherne Wölfin mit den beiden Zwillingen rechnen, die 296 zwei Ogulnier am palatinischen Lupercal aufstellen ließen. Sie schloß sich ohne Zweifel dem damals verbreitetsten und berühmtesten Typus an, in dem die Wölfin, im Gegensatze gegen das ältere Bild (Abb. 896), den Kopf nach ihren Schützlingen umwendet (Abb. 899). Was der Erzguß in Rom um diese Zeit wagte, zeigen die während der Samniterkriege auf dem Capitol errichteten Kolossalstatuen des Herkules (304) und des Juppiter (293), diese so groß, daß man sie vom Albanergebirge her schimmern sah; offenbar haben die Kolosse Lysipps und seiner Schule (Chares S. 367) nachgewirkt.

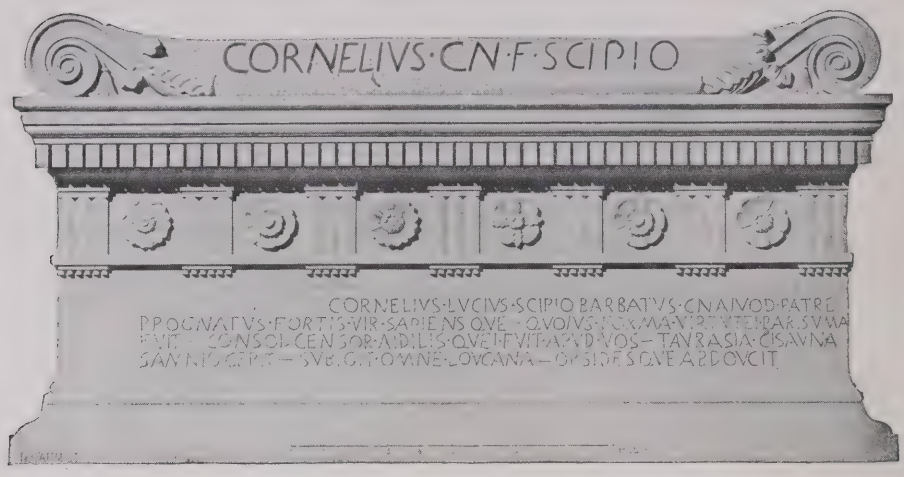
900. Roma und Dioskuren. Prägung jüngerer Art (286—268)

901. Minerva und Victoria zu Wagen. Münze von Cales

Von der Unterwerfung Campaniens bis zum hannibalischen Kriege (338—201). Um die Zeit, als Griechenland dem Makedonier unterlag, gewann die griechische Kunst Unteritaliens stärkeren Einfluß auf Rom. In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts trat die Republik in ein erneutes, auch künstlerisch wirksames Verhältnis zu Campanien, dessen jetzige Hauptstadt Capua seit 338 römisches Bürgerrecht besaß; in der Nähe wurde 334 eine Militärkolonie in Cales angesiedelt (S. 445). Während Rom bisher nur Kupferbarren (aes rude) benutzt hatte, die stets abgewogen werden mußten, begann man jetzt wirkliches Geld herzustellen, gegossene Kupfermünzen von ansehnlicher, unhandlicher Größe (aes grave), das bei wechselnden Bildern der Vorderseite auf der Rückseite das Bild eines Schiffsvorderteiles trug und so an den Sieg über Antium und die damals an den Rostra befestigten erbeuteten Schiffschnäbel erinnerte. Daneben her ging, zunächst für die campanischen Bundesgenossen bestimmt, eine Prägung in Silber, später auch Gold, die man trotz ihrer Aufschriften sogar nach Capua verlegt hat (Abb. 899 f.) und deren Stil allerdings, auch wenn ihre Herstellung in Rom erfolgte, nach Campanien weist. In dieselbe Zeit gehört auch die irrig für primitiv gehaltene Ausgabe gegossener großer viereckiger Kupferstücke. Wenn der Verfertiger der Ficoronischen Cista (Abb. 878) aus Campanien stammt, wie man vermutet (S. 457), aber in Rom arbeitet, und dies in seiner Inschrift so geflissentlich hervorhebt, so ist darin dieselbe Übersiedelung auswärtiger Kunstübung bezeugt, wie wir sie aus der Münzprägung erschließen müssen. Bis zu welcher technischen Leistungsfähigkeit sie auf römischem Boden gelangte, beweisen die eben erwähnten Kolosse auf dem Capitol. Cales, das eine schöne griechische Prägung bewahrte (Abb. 901), war nebst dem übrigen Campanien auch die Heimat verschiedener Töpferwaren, zum Teil mit lateinischen Töpfernamen (Canoleius, Atilius), die bis ins südliche Etrurien vertrieben wurden. Mit der völligen Unterwerfung Unteritaliens nach dem Kriege gegen Pyrros (272) übte dann die neue Hauptstadt ebenso auf die künstlerischen wie auf die dichterischen Kräfte Unteritaliens eine erhöhte Anziehungskraft aus.

902. Kriegsszenen. M. Fannius und Q. Fabius. Esquilinische Wandmalerei, 3.—2. Jahrhundert

Die praktischste aller Künste, die Baukunst, sagte dem römischen Geist am meisten zu. Seit der eingreifenden Tätigkeit des Censors Appius Claudius (312) gehörten Landstraßen (Via Appia), Brückenbauten, Wasserleitungen (die unterirdische Aqua Appia) zu den häufigsten Aufgaben der Ingenieure und Architekten. Ein völliger Wandel trat im Tempelbau ein, vermutlich unter großgriechischem, etwa campanischem, Einfluß. Die quadraten etruskischen Grundrisse wichen allmählich den länglichen griechischen (vgl. Abb. 852), nur daß die geschlossene Rückwand als Abschluß blieb und ebenso die durch den Kultus geforderte alt-

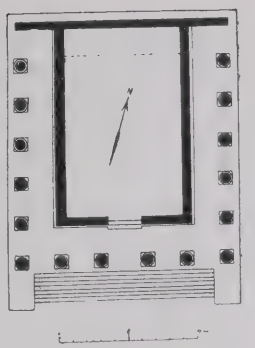


903. Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus. Vatikan

italische weite Vorhalle. Das Podium wurde fast immer bewahrt. Die große Weite der Säulen, die aus dem alten Holzbau herrührte, machte nach und nach der engeren griechischen Säulenstellung Platz. In der Hauptstadt selbst hat sich nichts dieser Art erhalten; von dem Tempel des epidaurischen Äskulap z. B., der 292 auf der Tiberinsel angesiedelt ward, ist nichts nachweisbar, und zwei ionische Tempel am Gemüsemarkt, die im Beginn des ersten punischen Krieges gegründet wurden (Janus mit italischem Grundriß und ionischer Säulenhalle, Spes als ionischer sechssäuliger Amphiprostylos, beide auf Podien), sind in augustischer Zeit erneuert und nur in Resten vorhanden. Dafür zeugen von diesen eingreifenden Änderungen mehrere Tempelreste in Latium, das seit der Auflösung des latinischen Bundes und der Unterwerfung der Volsker (um 338) völlig unter römischem Einflusse stand.

Außer von der Baukunst — einige Erzwerke wurden schon oben vorgreifend erwähnt — haben wir aus dem 3. Jahrhundert auch einige dürftige Kunde von der Malerei. An ihrer Spitze steht zu Anfang jener Zeit ein vornehmer Mann, C. Fabius Pictor. Scharfe Zeichnung, gefällige Farbe, Verzicht auf Kleinigkeiten werden an den Wandgemälden, mit denen er 304 den Tempel der Salus schmückte, gerühmt, was auf griechische Schulung schließen läßt. Schlachten, die ja auch in der griechischen Malerei häufig dargestellt wurden (S. 321. 394), und Triumphe waren die beliebtesten Vorwürfe; bisweilen wurden auffällige Kriegsereignisse verewigt, so mehrfach während des hannibalischen Krieges (vgl. Abb. 902), z. B. die schmausenden Freigelassenen und Freiwilligen in den Straßen des befreiten Benevent (214), oder ein Treffen mit speerbewaffneten Beisitzern auf den Pferden, wie sie sich 211 vor Capua bewährt hatten. Große Bilder, nach Art von Velarien, pflegten die Triumphalstraße zu schmücken. Eine praktische Verwendung fand die Malerei in einer Art von halb Bild, halb Landkarte, aus der Vogelperspektive genommen und mit Staffage, besonders mit Kriegsereignissen, ausgestattet (z. B. Italien im Tellustempel, nach 268). Nur vereinzelt werden daneben mythologische Bilder aus griechischer Sage genannt. Im ganzen gewinnen wir den Eindruck, daß der Einfluß des mittlerweile ganz erlahmten Etruriens gegen den griechischen zurücktritt, wenn auch noch zu Anfang des 2. Jahrhunderts (194) ein Tempel der Juno Sospita am Gemüsemarkt als Amphiprostylos mit sechs tuskanischen Säulen und der nach etruskischem Grundplan mit quadrater Cella, aber sechssäuliger korinthischer Vorhalle erbaute Tempel der Göttermutter auf dem Palatin (191) begegnen.

Vom hannibalischen Kriege bis Sulla (200—80). Seit dem 2. Jahrhundert vollzieht sich die Hellenisierung rascher. Am deutlichsten zeigt sich das auf dem Gebiete der Baukunst. Schon im 3. Jahrhundert war neben die etruskische Bauweise eine andere, griechische Formbehandlung getreten, die sich bereits am Scipionensarkophag (Abb. 903) angekündigt hatte. Dieser überaus ernste und vornehme Sarkophag von grauem Peperin, dessen Inhaber L. Cornelius Scipio 290 Censor gewesen war, weist in seiner Altarform (vgl. Abb. 888) auf unteritalische Vorbilder, und folgt in der Verbindung dorischer Triglyphen und Metopen mit ionischem Zahnschnitt hellenistischem Brauche. Dieser neue Stil, von der damals herrschenden kleinasiatischen Weise merklich verschieden, tritt am einheitlichsten in dem Pompeji des 2. Jahrhunderts, der sogenannten Tuffperiode (S. 472), auf. Sein Bereich erstreckt sich von Sizilien (Selinunt, Akragas) über Pästum, Pompeji, Capua bis nach Latium (Gabii, Tibur, Präneste, Cora); in Rom selbst hat er nur geringe Spuren hinterlassen (Tabularium). Zeitlich reicht der Stil bis etwa zur sullanischen Zeit; die pompejanischen Bauten gehören dem 2. Jahrhundert, die mittelitalischen diesem und dem Beginne des ersten an. Bei den Tempeln herrscht auch jetzt das Podium, aber nicht mehr glatt, sondern profiliert, von einem lesbischen Kymation (Abb. 298, vgl. Abb. 912) bekrönt. Der Grundriß bleibt bald der altitalische mit geschlossener Rückwand (Abb. 904), bald nähert er sich mehr und mehr dem griechischen Peripteros (z. B. Apollotempel in Pompeji); die Cella ist fast immer gestreckt, die weite italische Vorhalle (Abb. 850ff.) wird meistens beibehalten, seltener aufgegeben (Abb. 904). Alle drei Bauordnungen sind vertreten. In der dorischen behält die Säule anstatt der »tuskanischen« ihre griechische, wenn auch, wie stets, überschlanke und mehr elegante als wirkungsvolle Bildung. Sie wird besonders bei langen Säulenhallen verwendet, erscheint aber auch an dem Tempel zu Cori im Volskergebirge (Abb. 905), hier mit wulstiger Basis, im unteren Drittel des Schaftes nur facettiert, mit kraftlosem Echinos und glattem Halse darunter, darüber ein winziges Epistyl und kleines Triglyphon — lauter Anzeichen, daß der Dorismus sich überlebt hatte (S. 377). Am feinsten tritt die ionische Säule auf, immer ohne Plinthe unter der attischen Basis, in Pompeji fast regelmäßig mit dem im einzelnen etwas verschieden gestalteten Diagonalkapitell (Abb. 707 f. 906), dessen Voluten sich schwungvoll neigen; auch hier, wie an der dorischen Säule, zieht sich darunter ein glatter Halsstreifen herum, gegen den sich die Furchen des Schaftes mit rechtwinkliger Endigung tot laufen. Das gleiche gilt von den korinthischen Säulen, deren Kapitelle verschiedenartig gebildet werden. Ihre krauseren, runderen, kohlartigen Blätter, statt der steiferen, scharfgezackten griechischen, sind der italischen Art des Akanthus (acanthus mollis) entnommen; sie sind besonders charakteristisch



904. Junotempel in Gabii

905. Dorischer Tempel in Cori

906. Vorhalle des »Foro Triangolare« in Pompeji

an dem Rundtempel in Tivoli (Tibur) ausgebildet (Abb. 907), dessen Rundform an altitalischen Brauch anknüpft. Ähnlich sind die Kapitelle an dem großartigen Fortunatempel in Präneste (Palestrina) aus sullanischer Zeit. Eine abweichende Ausbildung des korinthischen Kapitells verbindet sich an einem früheren kleinen Tempel zu Pästum mit einem dorischen Triglyphenfries (Abb. 713, vgl. Abb. 849. 888). Das Gebälk und alle Gesimse zeigen in diesem Stil eine reiche Durchbildung, viele feine Zwischenglieder, scharfen Schnitt und kräftige Schattenwirkung. Ob dieser ganzen Spielart der hellenistischen Baukunst fremde Einflüsse das Gepräge gegeben haben, oder ob sie rein italisch war, ist noch nicht sicher ermittelt. Übrigens war der Tuff oder der daneben verwandte Peperin (lapis Albanus) regelmäßig mit feinem Stuck überzogen, die Bemalung anscheinend sparsam. Marmor ward nur ganz ausnahmsweise angewendet; so in den beiden Tempeln des Juppiter Stator und der Juno Regina, die Metellus aus seiner makedonischen Beute (146) durch den griechischen Baumeister Hermodoros von Salamis innerhalb einer großen Hallenanlage erbauen ließ. Es waren die ersten Marmortempel Roms. Wir werden annehmen dürfen, daß die Bauten des Hermodoros nicht in den Formen des Tuffstils, sondern in denen des Ostens ausgeführt waren, vermutlich nach den Grundsätzen des Hermogenes (S. 377), die dann in Rom überhaupt herrschend wurden (S. 475).

Hellenistische Sitte griff auch in der Gestaltung der Tempelhöfe um sich. Der alte capitolinische Tempel erhielt 142 unter dem Censor Mummius, dem Zerstörer Korinths, vergoldete Decken, und schon etwas früher einen Fußboden von Plattenmosaik; besonders aber wurde sein mit Statuen reich besetzter Tempelhof schon 159 durch den Censor Scipio Nasica nach hellenistischer Weise mit Säulenhallen umgeben. Ebenso geschah es bei der eben erwähnten Anlage des Metellus, die in augustischer Zeit durch die Porticus Octaviae ersetzt ward. Weiter fanden in der Hauptstadt seit dem Beginn des 2. Jahrhunderts die hellenistischen Markthallen (Basiliken), für den Handelsverkehr und für die Rechtspflege bestimmt (S. 387), raschen Eingang. Hierfür gab sogar der strengrömische Cato das Zeichen mit seiner Basilica Porcia (185). Die besonders stattliche Basilica Aemilia (179) ist uns in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht bekannt; später war sie durch ihren großen vierschiffigen Hauptsaal berühmt, dem gegen das Forum ein zweistöckiger Hallenbau vorgelegt war. Unterhalb des Aventin ward 192 am Tiber ein Hafen angelegt, der in seinem griechischen Namen Emporium den Hinweis auf seine Vorbilder enthielt; ein Fisch- und Gemüsemarkt, ebenfalls mit dem griechischen Namen Macellum, mit Hallen und einer Tholos (Abb. 737 f.), trat 179 an die Stelle des alten einfachen Fischmarktes. Gewölbte Laubengänge liefen wie die hellenistischen Säulenhallen (S. 386) längs einiger der nunmehr mit Lava gepflasterten Straßen. Tore und Bögen, mit Statuen geschmückt, wurden an Eingängen oder an den Straßen errichtet; am bekanntesten ist der 121 von C. Fabius Maximus am Forum errichtete und mit den Statuen

der Fabier ausgestattete »Fabierbogen« (fornix Fabianus).

907. Kapitell vom Rundtempel in Tivoli

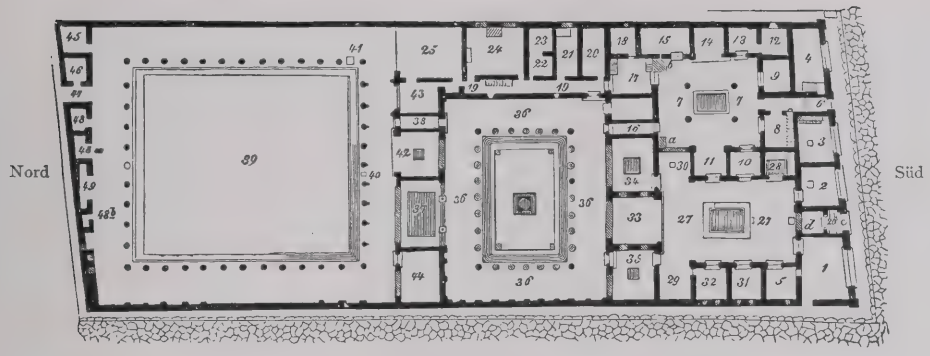
Nur sehr spärlich sind die Angaben über die Malerei während dieser Periode. Für lange Zeit der letzte freie römische Maler war der Dichter Pacuvius, aus Unteritalien gebürtig, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts; er schmückte den Tempel des Herkules am Ochsenmarkt für Ämilius Paullus mit Wandmalereien. Sonst ward dies Handwerk den Griechen überlassen, wie beispielsweise dem einst in Alexandrien tätigen Karten- oder Landschaftsmaler Demetrios, dem Kleinasiaten M. Plautius Lykon, der sich in dem latinischen Landstädtchen Ardea betätigte und sich dessen in damals noch neuen lateinischen Hexametern rühmte. Die Bildnismalerei ward ebenfalls eifrig betrieben. Besonderen Ruhm erwarb sich gegen Ende unserer Periode in dieser, auch sonst gern von Frauen geübten Kunst Jaia aus Kyzikos; sie malte rasch und war ebensosehr wegen großer Temperabilder wie wegen enkaustischer Miniaturporträts auf Elfenbein geschätzt. Auch ein Selbstbildnis wird von ihr erwähnt.

Das Interesse der Römer an der Bildkunst erhielt eine bedeutende Anregung durch die Masseneinfuhr griechischer Statuen und kostbaren Gold- und Silbergeschirres, die 212 nach der Plünderung von Syrakus durch Marcellus begann und zunächst in einer Reihe großer Triumphe über Tarent (209), Makedonien (194), Kleinasien (189), Epirus (187) bis zu Ämilius Paullus' Unterwerfung Makedoniens (167) fast ununterbrochen fortgesetzt ward, um nach der Mitte des Jahrhunderts in Metellus' makedonischem (146) und Mummius' griechischem Triumph (145) neu aufzuleben, endlich durch die attalische Erbschaft von 133 (S. 432) ihren Abschluß zu finden. Mehrere Tage pflegte die Schaustellung eroberten Kunstgutes im Triumphzuge zu dauern; wenn man zuerst nach Hunderten und Tausenden von Stücken zählte, so rechnete man bald nur noch nach Wagenladungen. In Paullus' und Mummius' Beute spielten auch Gemälde eine Rolle. Außer Athen, Olympia und Delphi, Rhodos und Ägypten hatten fast alle bedeutenden Stätten griechischer Kunst ihre besten Schätze an Rom abliefern müssen, wo sie die Heiligtümer und öffentlichen Bauten schmückten. Die Niederlage des Königs Perseus von Makedonien bei Pydna gab Ämilius Paullus Anlaß, zwei für Statuen des Königs vorbereitete schlanke Basen in Delphi als eigene Siegesdenkmäler vollenden zu lassen. Die vollständiger erhaltene zeigt unterhalb der ionischen Bekrönung einen Fries mit recht unruhigen, locker gereihten Szenen aus der Entscheidungsschlacht. Die malerische Verherrlichung dieses makedonischen Triumphes (167) hatte auf athenische Empfehlung Metrodoros übernommen, der, auch als Philosoph anerkannt, bei der Erziehung der Söhne des Feldherrn mitwirken sollte. Diese war überhaupt Griechen anvertraut, unter denen auch Maler und Bildhauer genannt werden; das geht vielleicht geradezu auf denselben vielseitigen Metrodoros und erlaubt, seinen künstlerischen Einfluß bei dem delphischen Werke zu vermuten; die ganze Erzählung illustriert anschaulich den wachsenden Einfluß der griechischen

Kultur in römischen Kreisen. Wenn allerdings gewöhnlich angenommen wird, daß Metellus eine Gruppe attischer Bildhauer nach Rom gezogen habe, so ist das nicht bezeugt; die Statuen, mit denen Metellus seine Hallenanlage (S. 470) schmückte, waren Beutestücke älterer und jüngerer, vielleicht aber auch gleichzeitiger griechischer Kunst. Jedenfalls fanden die griechischen Kunstwerke ein dankbares Publikum in den Kreisen der Scipionen und unter den übrigen Freunden griechischer Bildung, und der geharnischte Widerspruch des Cato und anderer Vertreter des alten starren Römertums konnte nichts daran ändern, daß in jenen Zeiten, wo in der Poesie seit Ennius die griechischen Formen die alten römischen Verse ganz verdrängten, für die bildenden Künste der Sieg des Griechentums von vornherein entschieden war. Leider fehlt es ganz an erhaltenen Bildwerken aus dieser Zeit in Rom, denn die Basis des Cn. Domitius Ahenobarbus (Abb. 919 f.) bezieht sich zwar auf den Consul und Arverner-Sieger von 122 und Censor von 115, ist aber erst von seinem Urenkel errichtet.

Das hellenistische Pompeji. Während wir in Rom fast ganz auf dürftige Nachrichten und vereinzelte Reste angewiesen sind, da spätere Neubauten die Spuren der älteren Anlagen getilgt haben, gewinnen wir dank der Asche des Vesuv in Pompeji einen deutlicheren Einblick in die Hellenisierung einer italischen Stadt. Bis in das 2. Jahrhundert war Pompeji (vgl. S. 169) eine unscheinbare Landstadt. Einstöckige Häuser aus Kalkstein, mit einfachem Bewurf, bewahrten den altitalischen Grundplan (Abb. 860); Säulen und Gemälde waren noch unbekannt. Das änderte sich in der Friedenszeit des 2. Jahrhunderts, sei es durch Überwiegen griechischer Elemente in Unteritalien selbst, sei es, weil das benachbarte Puteoli damals an die Stelle von Kyme getreten und das Einfuhrtor für syrische und ägyptische Waren und Einflüsse geworden war. So können wir die Umbildung Pompejis in eine hellenistische Stadt, die vielleicht schon nach dem hannibalischen Krieg einsetzte, aber hauptsächlich in der Zeit von dem Untergange Karthagos bis zum Bundesgenossenkrieg (146—80) vor sich ging, deutlich verfolgen. Tuff tritt jetzt an die Stelle des Kalksteins und erlaubt feinere architektonische Ausgestaltung; Kalkmörtel, mit Puzzolanerde gemischt, liefert ein unübertreffliches Bindemittel. Die Einführung der Säule verändert rasch das ganze Stadtbild. Säulenhallen nach hellenistischer Sitte umgeben die Plätze, während die nunmehr zweistöckigen Häuser sich unten in Läden auf die Straßen öffnen. Theater, Bäder (Abb. 741) und Palästren zeugen ebenso für das Aufblühen der Stadt wie für das Eindringen griechischer Lebensgewohnheiten; die sehr stattliche Basilika am Markte zeigt uns eine eigentümliche Gestaltung dieser öffentlichen Verkehrshalle (Abb. 732 f.). Unter den Tempeln trägt der korinthische Apollotempel als peripteraler Podiumtempel, ohne hinteren Mauerabschluß, mit zweistöckigen Säulenhallen (unten ionisch mit dorischem Gebälk) um den Hof, seinen Zusammenhang mit griechischer Bauweise zur Schau (er entspricht im Grundrisse ganz dem Juppitertempel des Hermodoros in Rom, S. 470), wogegen die übrigen Tempel wenigstens in ihrer erhaltenen Form meist der nachsullanischen Zeit angehören. Von der architektonischen Formensprache dieser »Tuffperiode« war schon oben (S. 469) die Rede.

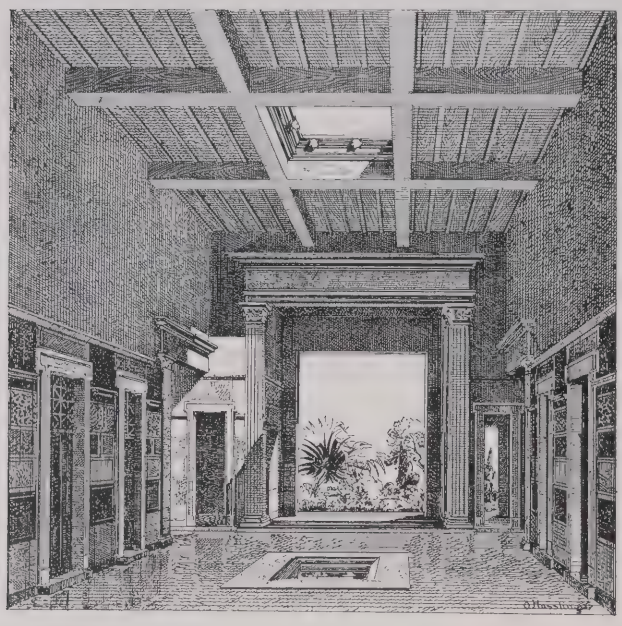
Besonders einschneidend erweist sich der griechische Einfluß im Hausbau. Das alte tuskanische Atrium (Abb. 909, vgl. 860. 908, 27) erhält einen Nebenbuhler im »viersäuligen« Atrium (atrium tetrastylum, dort 7), indem vier Säulen an den Ecken des Impluvium die Stützen der Decke bilden und so eine Erweiterung des ganzen Raumes gestatten. Die gleiche Tendenz führte zur weiteren Umwandlung des viersäuligen in ein mehrsäuliges »korinthisches« Atrium (Abb. 859), das sich den griechischen Peristylen näherte. Dazu trat aber eine neue, durch das Tablinum und Gänge angeschlossene Abteilung des Hauses, die sich nach griechischem Muster um ein Peristyl gruppierte und deren Räume durchweg griechische



908. Casa del Fauno in Pompeji. 2. Jahrh. (Overbeck)

Namen trugen (Triclinium, Oecus, Exedra, Andron, Xystus, vgl. S. 383f.). Ein Normalhaus dieser neuen hellenistischen Art ist das sog. Haus des Pansa, in dem die ganze Anlage sich streng in der Achse entwickelt, so daß sich ein malerischer Durchblick durch das ganze Haus öffnet. Das glänzendste, fast palastartige Haus aber ist die sog. Casa del Fauno (Abb. 908). Sie bildet mit ihrer vornehmen Tuffarchitektur, ihren farbenprächtigen Wänden, ihren schönen Mosaikböden (Abb. 753. Taf. XII), ihren erlesenen Kunstwerken (Abb. 835), ihrem Silbergerät und Goldschmuck das Muster eines ansehnlichen Stadthauses aus der Zeit der Scipionen, hellenistischen Luxus nachahmend, römischen vorbildend. Zwei Atrien nebeneinander, das altmodische, feierliche tuskanische (27) für die Repräsentation, das moderne tetrastyle (7) für die Familie bestimmt, öffnen sich, jenes durch das Tablinum (33), dieses durch einen engen Gang (16, Andron), in das weite, quergelagerte Peristyl (36) mit 28 ionischen Säulen, die einen dorischen Triglyphenfries tragen; einst erhob sich darüber eine obere Säulenhalle. Eine Exedra (37) mit dem Alexandermosaik (Taf. XII) und einer Nilansicht, vier Speisesäle (Triclinien) für die vier Jahreszeiten (34. 35. 42. 44), ebenfalls mit schönen Mosaiken (Abb. 753) belegt, umgeben das Peristyl und eröffnen zum Teil die Aussicht auf einen großen Garten (Xystus, 39), der von einer tiefen, aber einfacheren dorischen Halle umzogen wird. Die hier in der Hauptsache noch herrschende Einstöckigkeit der Häuser wich bald der Zweistöckigkeit. Die Fassade ist aber bei ihnen im Gegensatz zu den Villenanlagen noch sehr einfach. Atrium und Peristyl bildeten, wie noch heute vielfach im Süden und Osten, den Mittelpunkt des Hauses, und von den Höfen mit ihrem Oberlicht empfingen die anstoßenden Räume Licht und Luft; das in der Außenwand liegende Fenster spielt in dieser Zeit noch gar keine Rolle, zumal ein unserer Verglasung entsprechender Verschluß erst kurz vor der Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts aufkam. Größere Öffnungen, Säulenstellungen, Loggien und dergleichen fanden sich in den oberen Stockwerken wohl schon etwas früher.

Wie im ganzen Gebiet der hellenistischen Baukunst verwendet man in der sog. Tuffperiode auch in Pompeji als Dekoration der Innenwände das bei dem Quaderbau der Außenwände übliche Steingefüge, dessen typischer Aufbau, niedrige Stufe, hoher Sockel (Orthostaten) mit Deckplatte und regelmäßigen Quaderschichten darüber, zuerst durch eingeritzte Fugen auf dem weißen Kalkverputz angedeutet, dann durch immer feinere plastische Gestaltung und Verzierung der einzelnen Steine belebt und gleichzeitig in steigendem Maße bunt, die einzelnen Steine verschiedenfarbig, getönt wurde. Schließlich ging man dabei zur Nachahmung bunt geäderter Marmore über, so daß in besonders reichen Beispielen die ganze Wand aus solchen bunten Steinen aufgebaut oder damit verkleidet scheint. Man hat darnach diesen ganzen Dekorationsstil, den I. pompejanischen, als Inkrustationsstil bezeichnet, mit

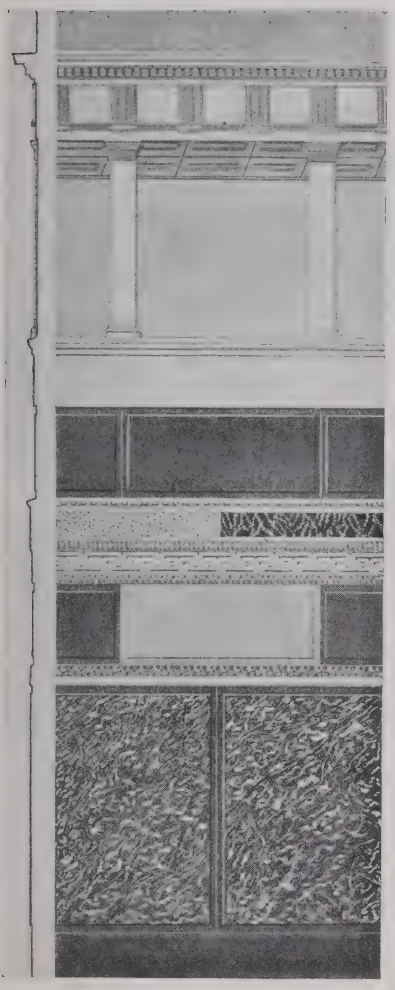


909. Tuskanisches Atrium »ersten Stils«

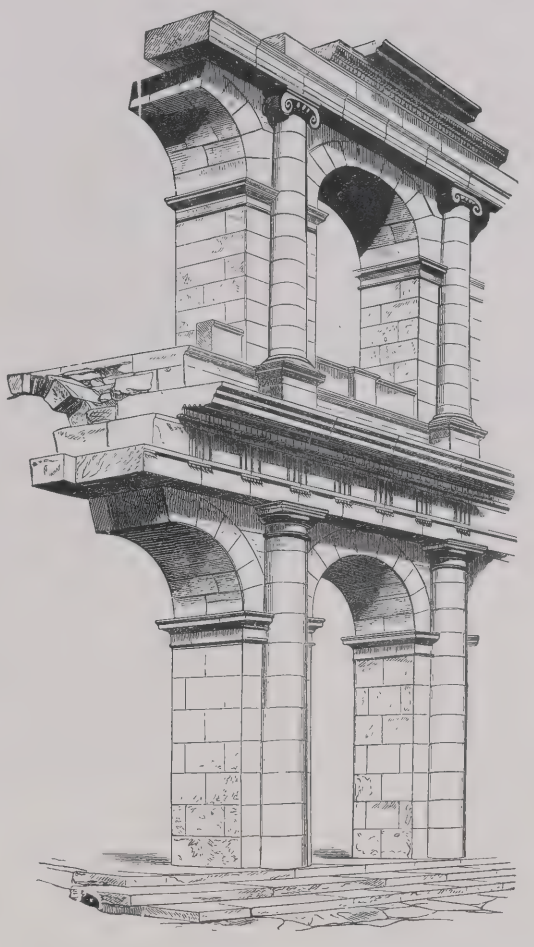
Unrecht wenn damit seine Entstehung aus der Nachahmung bunter, mit Steinen inkrustierter Wände behauptet werden soll, da diese erst später aufkamen: in Rom soll Mamurra, der berüchtigte Freund Cäsars, als erster sein Haus so verziert haben; eine Verkleidung ganz anderer Art s. Abb. 791. Außer Pompeji (Abb. 909) hat uns Priene und namentlich Delos schöne Beispiele dieses Wandschmucks erhalten; die Abb. 910 wiedergegebene leitet schon zu der folgenden Stufe über, indem zu den plastischen Pilastern eine scheinbar hinter der Wandfläche liegende offene Galerie mit perspektivisch gemalter Decke tritt. Bei solcher rein architektonischer Belebung der ganzen Wand war für Wandbilder kein Platz; Mosaikböden bildeten die richtige Ergänzung dazu. Reiche und geschmackvolle Möbel und Geräte von Erz vervollständigten die Ausstattung. Die ganze Bau- und Dekorationskunst der Tuffperiode trägt einen einheitlichen Charakter und bezeichnet die künstlerische Glanzzeit Pompejis (2. Jahrhundert vor Chr.).

Die letzte Zeit der Republik (80—30). Das letzte halbe Jahrhundert der Republik zeigt in der Hauptstadt ein ganz verändertes Bild. Rom rüstet sich, auch künstlerisch eine Weltstadt zu werden. Neue Baumaterialien kommen dabei zu Hülfe. Außer Quadern und Holz war in Rom schon länger eine Füllmasse aus Bruchsteinen und Kalkmörtel (opus caementicium) üblich, besonders beim Fundamentbau. Der Kalkmörtel, der während der Tuffperiode in Pompeji zur Fugendichtung der Bruchsteinmauern angewandt wurde, gewann eine neue Bedeutung, als man die bisher bloß an der Luft getrockneten Ziegel zu brennen, bald auch kunstvoll zu formen lernte. Ferner treten die bisher hauptsächlich gebrauchten Steinarten Tuff und Peperin (lapis Albanus) mehr und mehr zurück hinter dem schon seit der Gracchenzeit gelegentlich verwandten hellen Travertin (lapis Tiburtinus), der ebenso bequem zu bearbeiten wie zu feinerer Gestaltung und zu festlicher Wirkung geeignet war.

Der Neubau des 83 abgebrannten capitolinischen Tempels, zu dem Sulla die Marmorsäulen von dem damals noch unvollendet daliegenden athenischen Olympieion (Abb. 710, vgl. S. 382) herüberholen ließ, führte zu einer Umgestaltung des Capitols. Am Tabularium (78 vollendet) tritt uns in Rom zuerst jene auch auf griechischem Gebiete nachweisliche Verbindung von Bogenbau mit gradliniger Säulenarchitektur entgegen (S. 386), die fortan bei größeren mehrstöckigen Gebäuden die Regel ward (Abb. 911). Die konstruktiven Teile des Baues sind der Bogen und das Gewölbe; Säule und Gebälk treten nur als äußere Dekoration hinzu, die Säule wird als Halbsäule ein Teil der Wand. Bei mehreren Stockwerken sind die unteren Halbsäulen meist der tuskanischen Ordnung entnommen, die des oberen Stockwerkes der ionischen; noch weiter folgt gelegentlich die korinthische in Halbsäulen oder flachen Pilastern (attischen Säulen, vgl. S. 355. 386). Es bildete sich so eine förmliche Rangfolge der einzelnen



910. Wanddekoration in Delos (Haus des Dionysos)



911. Vom Marcellustheater in Rom. (Lübke)

Säulenordnungen aus nach dem Grade ihrer Leichtigkeit und Zierlichkeit, ein System, das auch nach der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrhundert festgehalten ward. Vermutlich fand diese Bauweise auch im Theater des Pompejus (55), dem ersten und für ein halbes Jahrhundert einzigen steinernen Theater Roms, ihre Anwendung. Der Gewölbebau spielte auch in den gewaltigen von Cäsar begonnenen Bauanlagen seine Rolle, die sich teils auf das Forum (Basilica Julia und Curia Julia), teils auf das Marsfeld (Saepta Julia) erstreckten; hätte Cäsar länger gelebt, so würde er der Neubegründer Roms geworden sein. Neben den Gewölbeformen behielten die Formen der griechischen Architektur ihren festen Platz. Aber hier trat ein völliger Wandel ein: der Tuffstil, dessen Formen noch am Tabularium auftreten, ward völlig verdrängt von den »normalen« Bauformen, wie sie Hermogenes in Kleinasien um 200 festgestellt (S. 377) und vermutlich schon Hermodoros um 140 in Rom eingeführt hatte (S. 470f.). Noch in augustischer Zeit ist der Architekt Vitruv der Vertreter dieser Lehre. Während das italische Podium und die weite Vorhalle beibehalten werden, erhält die ionische Säule ihre Plinthe unter der attischen Basis und vertauscht ihr Diagonalkapitell mit dem normalen in der trockenen Form des Hermogenes, wo die horizontale Verbindung

912. Tempel der Mater Matuta (»Fortuna virilis«) in Rom, zur Kirche umgebaut

der Voluten als steifes Band und diese selbst möglichst kreisförmig erscheinen. So tritt uns der Stil an dem Pseudoperipteros am Tiber entgegen (Abb. 912), vielleicht einem Umbau des 212 gegründeten Tempels der Mater Matuta. So erscheinen auch die Säulen in der Cella des pompejanischen Tempels der capitolinischen Gottheiten, der, wohl noch in der Tuffperiode begonnen, in der römischen Zeit (nach 80) ausgeführt worden ist. Seine Außensäulen waren korinthisch, nicht im Tuffstil (Abb. 907), sondern in der normalen Durchführung. Mehr und mehr gewinnt die korinthische Bauweise das Übergewicht, während die dorische in selbständiger Verwendung verschwindet; wo dorische Elemente gewünscht werden (vgl. Abb. 911), entsteht ein Mittelding zwischen dorischer und tuskanischer Form. Vermutlich hat die neue kleinasiatische Formensprache in Cäsars Bauten geherrscht, z. B. in dem Marmortempel griechischen Stils der Venus Genetrix, seiner Ahnmutter, auf dem neuen, von Hallen umschlossenen Forum Julium (54—46), dem Vorbilde der späteren Kaiserfora.

Neben den öffentlichen Bauten beginnt der Privatluxus sich geltend zu machen. Wenn Sullas Stiefsohn M. Scaurus bei einem nur zu vorübergehenden Zwecken errichteten Theater 360 Säulen und 3000 Erzstatuen verwandte und die drei Stockwerke der Bühne je mit Marmor, Glas und vergoldeten Tafeln ausstattete, so erinnert das an den Luxus der Diadochenhöfe (S. 406 f.). Aber auch die Häuser der Reichen auf dem vornehmen Palatin und dem Cälius schmückten sich mit Säulen von ausländischem und auch schon von italischem Marmor aus Luna (Carrara); als erstes wird das des Mamurra genannt, S. 385). Aus den Provinzen geraubte Kunstwerke, die bisher nur Tempeln und öffentlichen Gebäuden zu

913. Bemaltes Zimmer »zweiten Stils« aus einer Villa bei Boscoreale. New York. (Vgl. Abb. 738)

Gute gekommen waren, wurden jetzt ein Schmuck der Privathäuser, wie der Gärten und Villen vor den Toren Roms. Berühmt waren die Anlagen (monumenta) des Asinius Pollio, in denen neben vielen anderen Werken früherer und lebender Künstler z. B. die rhodische Stiergruppe (Abb. 829) stand, ferner die Gärten Luculls, Sallusts, Cäsars. Ebenso bezeugten die Villen in den Albaner- und Sabiner-Bergen (Tusculum, Tibur) oder in Campanien die Sehnsucht der Hauptstädter nach einem kunstgeschmückten Landleben. Ein blühender Kunsthandel und Kunstauktionen sorgten für den Vertrieb der Gemälde, Statuen, Silbergeräte. Wiederum dient uns Pompeji dazu, die künstlerische Umgestaltung der häuslichen Ausstattung anschaulich zu machen.

Pompeji war von Sulla nach dem Bundesgenossenkriege (80) in eine römische Kolonie umgewandelt worden. Die römischen Veteranen bewirkten bald eine vollständige Romanisierung der hellenistischen Stadt. Die Straßen wurden wie in Rom mit Lava gepflastert und mit Schrittsteinen und Gangsteigen versehen, die Wasserversorgung geordnet. Ein bedecktes Theater, hauptsächlich für musikalische Aufführungen bestimmt, entstand alsbald neben dem älteren größeren; ein noch primitives Amphitheater, das älteste, das wir kennen, diente der in Campanien alteinheimischen Sitte der Gladiatorenspiele und der Tierhetzen. Nahe dem Forum ward eine kleinere Bäderanlage für römische Bedürfnisse, daher ohne Palästra, angelegt, und zunächst auch noch ohne Luftheizung, die aber bald ebenso hier wie bei den älteren Bädern (Abb. 741) eingeführt wurde. In sullanischer Zeit war nämlich von Sergius Orata die Erfindung gemacht, die Fußböden hohl zu legen und durch Luftheizung zu erwärmen; bald folgten auch hohle Wände, zuletzt hohle Deckengewölbe. Der Tuff kam als Material in dieser Zeit außer Gebrauch, die Schmuckformen der Bauten wurden in Stuck hergestellt. Auf den Wänden erschien statt der mit bloß architektonischen Motiven arbeiten-

a.

914a. b. Odysseus' Lästrygonenabenteuer. Teil einer Wand

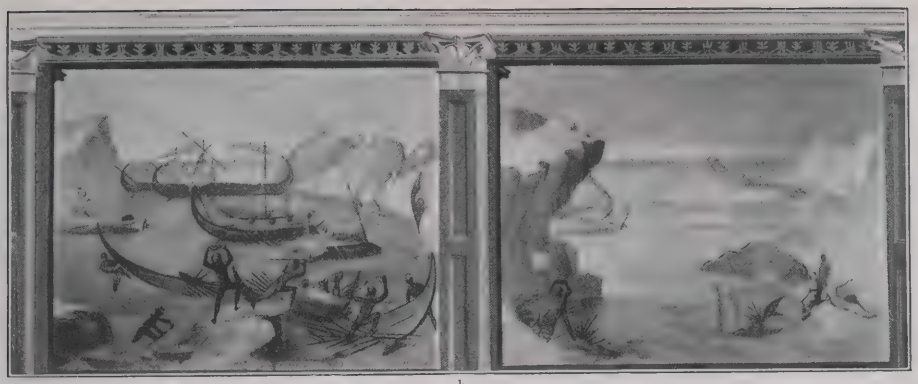
den, für kleinere Räume allzu schweren und überdies wegen der Sorgfalt der Arbeit kostspieligen Architekturnachahmung in Relief (S. 473f.) zunächst auf glatter Wand deren bloß gemalte Nachahmung, aber so, daß Sockel, Säulen oder Pfeiler und Gesims perspektivisch, als ob sie aus der Wand vorsprängen, gemalt wurden (zweiter oder perspektivischer Architekturstil); von Säule zu Säule ziehen sich gelegentlich gemalte Laubgewinde hin, als ob sie frei vor der Wand schwebten. In italischem Gebiet schlug dann die Wanddekoration einen doppelten Weg ein.

Der Wunsch scheinbarer Raumerweiterung führte am folgerichtigsten zur Verwandlung der ganzen Wand in einen landschaftlichen Prospekt, eine Erfindung, die anscheinend jetzt gemacht ward und zu einer ganz neuen Entwicklung der Landschaftsmalerei führte. In der Villa der Livia bei Prima Porta (Saxa Rubra) sind die ganzen Wände eines Zimmers, ohne irgendeine architektonische Begrenzung, als Ansicht eines umgitterten Parks bemalt; Vögel beleben die vielerlei deutlich charakterisierten Bäume und Sträucher. In einer Villa in Boscoreale bei Pompeji (Abb. 913), deren Malereien jetzt in New-York sind, ist die architektonische Geltung der Wand durch bloß gemalte Pilaster, Säulen, Brüstung, Gesims betont, dazwischen aber eröffnen sich Ausblicke auf Gärten, Heiligtümer oder Rundbauten (Abb. 738), auf eine sich auftürmende Gebäudegruppe, ebenfalls noch ohne Staffage. Daß diese Bilder von den Theaterdekorationen beeinflußt sind, ist höchst wahrscheinlich. Um die Wirkung der Ausblicke noch täuschender zu machen, sind bisweilen lebensgroße Figuren vor die Architektur gemalt. Einen Schritt weiter führt die Folge von Odysseebildern, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Esquilin aufgedeckt wurden (Abb. 914). Hier schweift der Blick durch eine in ihrem oberen Teil geöffnete perspektivisch gemalte dunkelrote Pfeilerhalle über eine zusammenhängende abwechslungsreiche Landschaft hin, die von homerischen Szenen in fortlaufender Schilderung belebt wird; griechische Beischriften beweisen die Ausführung durch griechische Maler. Solche Landschaftsbilder erhielten aber nicht bloß mythologische, sondern auch Genrestaffage; ein Maler unsicheren Namens (»Studius«; Ludius? Tadius?) bildete zur Zeit des Augustus diese Art in besonders reicher und gefälliger Weise aus. Solche Darstellungen finden sich leicht skizziert auf der schwarzen Wand eines Zimmers im »Hause in der Farnesina«. Die erhaltenen Landschaften sind aus einem bestimmten, meistens ziemlich hohen Augenpunkt aufgenommen; die Staffage wirkt sehr lebendig.

Die zweite Art der Dekoration beläßt die Wand als Raumabschluß in ihrem Rechte, legt aber einerseits in der oben angedeuteten Weise perspektivisch vorspringende Säulen und sonstige Architekturteile vor sie und durchbricht sie andererseits durch Ausblicke ins

TEILSTÜCK EINER WAND »ZWEITEN STILS« AUS DEM SOG. HAUSE IN DER FARNESINA

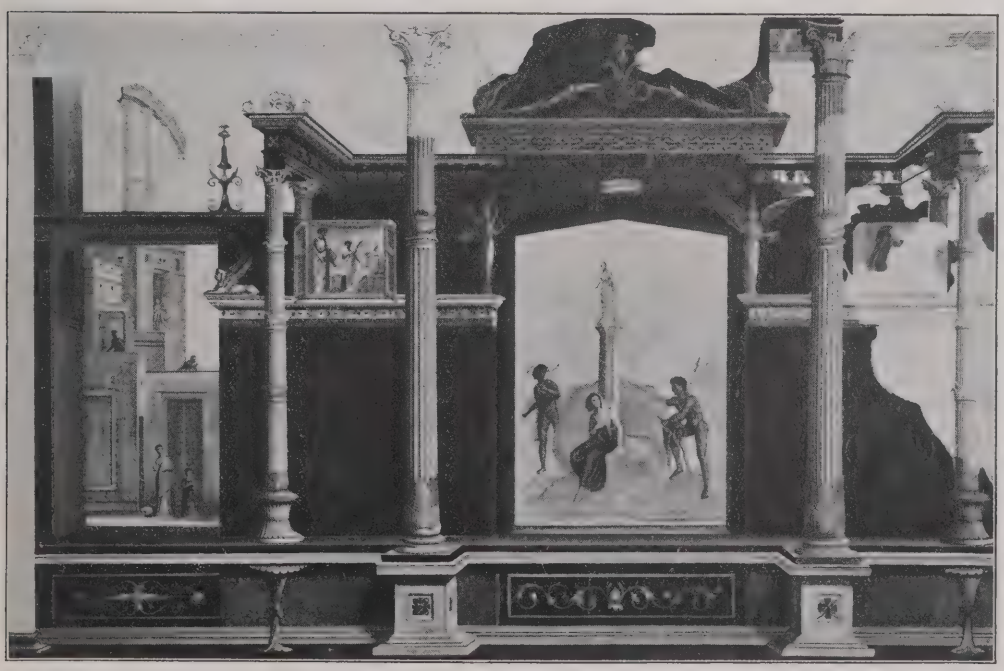
Im Mittelbild: Pflege des kleinen Dionysos. Rom, Thermenmuseum



b.

»zweiten Stils« vom Esquilin (Rom). Vatikanische Bibliothek

Freie. Außer Pompeji bietet hier Rom die schönsten Beispiele, sowohl in dem von Tiberius' Vater auf dem Palatin erbauten sog. Hause der Livia (Abb. 915), als auch in dem sog. »Hause in der Farnesina« (Taf. XV). An Stelle der bunten Quadern treten einfarbige Wandflächen, die auch wohl hellere und dunklere Farbstufen aufweisen. Die Farben selbst werden lebhafter (grün, violett, hellrot, gelb), namentlich Zinnober beginnt sich geltend zu machen. Die perspektivisch gemalten Säulen, welche die Wand in Felder teilen, erhalten mannigfaltigere Gestalt; das mittlere der meistens drei Felder wird durch eine Art Ädicula als Hauptfeld hervorgehoben. Die übrigen Wandflächen bieten Platz für umrahmte Bilder (Taf. XV, Marmorplatten?), für Tafelbilder in Klapprahmen, auf Gesimsen aufgestellt (Abb. 915), für sonstigen Schmuck; hier wirken Motive nach, die schon an den ephemeren Prachtbauten hellenistischer Zeit ausgebildet waren (Abb. 714). Alle diese Bilder ahmen wirkliche Gemälde nach, verschieden sind dagegen die Ausblicke, die sich durch architektonisch ein-



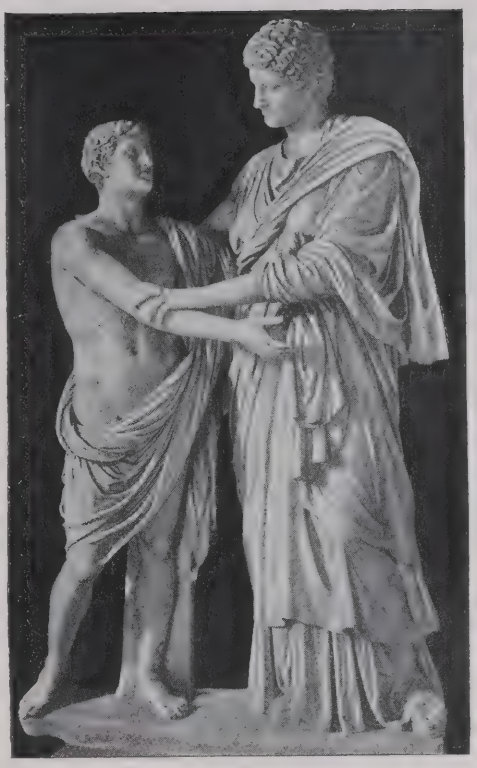
915. Bemalte Wand »zweiten Stils« im Hause der Livia auf dem Palatin. (Vgl. Abb. 702 und 739)

916. Der capitolinische Juppiter. Erzstatuette. Paris
(Unter den Füßen Schemel zu ergänzen)

und die Odysseebilder (Abb. 914) vergleichen.

In der Dekoration erschöpfte sich die damalige Malerei. Die Überführung von Gemälden des Timomachos nach Rom durch Cäsar (S. 395) konnte wohl das Ansehen dieser Kunst bei den Römern steigern, aber eine selbständige Tafelmalerei gab es kaum noch; nur bei Triumphen, z. B. des Pompejus und Cäsar, wurden nach alter Weise (S. 468) die Heldentaten ausgestellt, Bilder, deren Art uns späte Nachklänge ahnen lassen (Abb. 989); als beliebte Porträtmaler werden neben Jaia (S. 471) Dionysios und Sopolis genannt. Besser stand es mit der Skulptur, deren Stellung ganz verändert erscheint. Wie die römische Bildung allmählich ganz auf Griechenland als ihr Muster hinblickte und in der Aneignung griechischer Anschauungen und gefaßte Wandöffnungen im Mittelfelde, bisweilen auch in den Nebenfeldern, ins Freie auftun; in der Weise jener Prospekte zeigen sie, bildmäßig behandelt, bald Straßen (Abb. 915) oder bloße Landschaften, bald solche mit größeren Figuren, meist mythologischen Inhalts; das Figürliche ist meistens griechischen Bildern entlehnt. Der obere Wandteil wird häufig behufs ähnlicher Raumerweiterung als Durchblick in andere Räume oder ins Freie behandelt (Abb. 915). Im einzelnen kann die Ausgestaltung sehr verschieden sein. In dem »Hause in der Farnesina« kommen ausgezeichnete, in leichtem malerischen Stil gehaltene Stuckreliefs hinzu. Wie weit für diesen Dekorationsstil ostgriechische Vorbilder in Betracht kommen, steht dahin (die Laubgehänge und die Ädicula finden sich als Wandschmuck auch in Alexandrien); die besondere Ausbildung des landschaftlichen Elements scheint italisch zu sein und erst unserer Zeit anzugehören. Italischen Ursprungs ist auch der Fries eines esquilinischen Grabes, der in unmittelbar aneinander gereihten Szenen Abenteuer aus der Geschichte des Äneas und des Romulus schildert; man kann den pergamenischen Telephosfries (Abb. 821)

917. Torso vom Belvedere. Vatikan



918. Mutter und Sohn.
Gruppe des Menelaos. Rom, Thermenmuseum

Formen ihr höchstes Ziel fand, so wurden nun auch griechische Bildhauer herangezogen, um die neuen Tempel, die öffentlichen Gebäude, die privaten Anlagen mit Statuen zu schmücken. Der wenigstens dem Namen nach römische Bildhauer Coponius, der nach dem Jahre 61 Statuen der vierzehn von Pompejus unterworfenen kleinasiatischen Nationen zum Schmuck für dessen Theater (S. 475) schuf, bildet eine vereinzelte Ausnahme. Ein Apollonios arbeitete für den 69 von Catulus vollendeten neuen capitolinischen Tempel nach älteren Vorbildern den Juppiter von Gold und Elfenbein, ein oft kopiertes Bild (Abb. 916), auf welches wohl auch die Zeusmaske von Otricoli zurückgeht. Daß der berühmte Torso vom Belvedere (Abb. 917), das Werk eines Apollonios, Nestors Sohn, dem gleichen Künstler verdankt wird, ist sehr möglich. Arkesilaos schuf unter anderem die Venus Genetrix für Cäsars Tempel (vgl. Abb. 948). Der Großgrieche Pasiteles, ein vielgereister Mann, der ein gelehrtes Werk über berühmte Kunstwerke in fünf Büchern verfaßte und als Künstler sorgfältige Technik mit genauer Naturbeobachtung verband, arbeitete in Elfenbein, Silber, Erz und Marmor, ohne daß doch eines seiner Werke, etwa mit Ausnahme eines goldelfenbeinernen Juppiter im Tempel des Metellus (vgl. S. 470), besonderen Ruhm erworben zu haben scheint; doch war er Haupt einer Schule von mehreren Generationen. Freilich ist ein erhaltenes Werk seines Schülers Stephanos (Abb. 449) nichts als die mäßige Kopie einer oft wiederholten altpeloponnesischen Jünglingsstatue; selbständiger ist ein Werk seines wohl schon der augustischen Epoche angehörigen Enkelschülers M. Cossutius Menelaos, die schöne ludovisische Gruppe der »stillen Vertrauten« (Abb. 918). Sie wird bald als Elektras Wiedererkennung ihres Bruders Orestes, bald auf andere mythische Begebenheiten gedeutet, stellt aber wahrscheinlich nur nach der Anregung griechischer Grabdenkmäler den Abschied einer trauernden Mutter von ihrem scheidenden Sohne dar; als unverlierbares Erbteil ihrer Vorbilder hat sie eine auch in ihrer klassizistischen Kühle wirksame Vertiefung der Empfindung und eine edle einfache Ruhe bewahrt. Die charakteristische Manteltracht des Jünglings (vgl. Abb. 948) weist auf Entstehung auch der Komposition in dieser Zeit und erlaubt somit, die Gruppe zur Beurteilung der pasitelischen Richtung zu verwerten. Also ergibt sich, daß die beliebte Rückführung der (wohl bedeutend späteren) neapeler Gruppe von Orestes und Elektra, in der jene »Stephanosfigur« neu verwendet auftritt, auf die pasitelische Schule durchaus unwahrscheinlich ist; besser stimmt die elegante capitolinische Erzstatue des jungen Opferdieners (Camillus). Bei den Bronzen werden die Augen jetzt meistens nicht mehr, wie in griechischen Zeiten durchweg, aus anderen Stoffen eingesetzt, sondern in Erz mitgegossen.

Die Tätigkeit der genannten Bildhauer findet ihre Ergänzung in einer Gruppe athenischer Künstler, die man sich gewöhnt hat, als Neu-Attiker zu bezeichnen und die zunächst

920. Hochzeitszug Poseidons und Amphitrites. Rückseite derselben Basis. Parischer Marmor. München

919. Suovetaurilienopfer des Cn. Domitius Ahenobarbus. Vorderseite einer Basis. Parischer Marmor. Louvre

noch in Athen tätig blieben und in fast fabrikmäßiger Herstellung ornamental und bildlich prachtvoll dekorierte Marmorgefäße und ähnlichen Schmuck für die römischen Villen und Gärten hervorbrachten, aber auch größere Skulpturen je nach Bedarf herstellten (vgl. Abb. 775 f.). Doch ihre schöpferische Begabung ist in enge Grenzen gebannt. Gern wenden sie den Blick nach rückwärts, indem sie aus älteren Werken sich die Anregungen holen. Sie wandeln die Vorbilder leicht ab oder kopieren sie geradezu; Kleomenes' Redner im Louvre z. B. ist von einem Hermes des 5. Jahrhunderts hergeleitet. Vom Athener Eukleides standen in den achäischen Städten mehrere marmorne Götterbilder; der Kopf seines thronenden Zeus in Aigeira, durch österreichische Ausgrabungen wiedergewonnen, verweist den Künstler in die Nähe des Apollonios (Abb. 916), ohne genau übereinzustimmen. Der jetzt in größerem Umfang beginnenden Kopierkunst, die bei mangelnder eigener Erfindungsgabe dem römischen Massenverbrauch entgegenkam, verdanken wir zum größten Teil unsere Kenntnis der älteren griechischen Kunst. Antiochos kopiert in hartem Stil die Parthenos, Apollonios, Archias' Sohn, in einer guten Erzbüste Polyklets Doryphoros, M. Cossutius Cerdo einen gefälligen Satyr desselben Meisters. In ähnlichem Verhältnis werden wohl die Karyatiden des Diogenes, die über den Säulen in

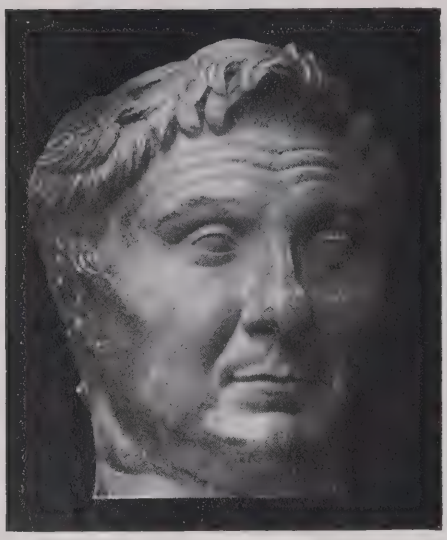
921. Gefangene Barbarin. Florenz

922. Cicero. Marmor. Vatikan

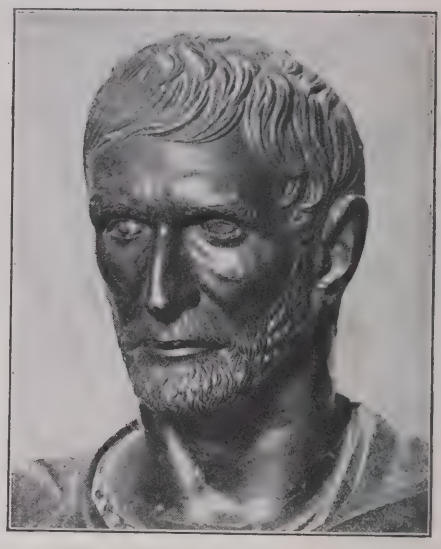
Agrippas Pantheon (S. 485) angebracht waren, zu den Mädchen vom Erechtheion (Abb. 564) gestanden haben. Glykons farnesischer Herakles in Neapel, eine übertreibende Kopie nach Lysipp (vgl. Abb. 683), hat zum Schmuck der Caracalla-Thermen gedient und wird auch deren Zeit angehören. Von der Wirkung, die trotz ihrer Abhängigkeit von der früheren großen Kunst, oder gerade wegen dieser, solche unselbständige Künstler hervorbringen konnten, bieten ein merkwürdiges Beispiel die Reliefs, welche Cn. Domitius Ahenobarbus in dem von seinem Urgroßvater 122 gestifteten Neptun-Tempel (S. 472) aufstellte. Das eine, der Hochzeitszug Poseidons (Abb. 920), hat zeitweilig geradezu als Werk des Skopas gegolten, bis seine Zusammengehörigkeit mit dem opfernden Feldherrn (Abb. 919) erkannt wurde. Beide Friese zusammen umgaben eine längliche Basis, die vermutlich die Nereidengruppe des Skopas trug (vgl. S. 332) und deren Darstellung, namentlich in den phantastischen Bildungen der Seewesen, davon beeinflußt sein könnte. Die Opferdarstellung — der Census des ältern Ahenobarbus — wirkt ihnen gegenüber nüchtern und poesielos, die Arbeit beider Reliefs ist aber die gleiche und zeigt die etwas unfeine Art, welche der ausgeprägten klassizistischen Kunst der Zeit des Augustus vorherging.

Ist in diesen und anderen Beispielen das Vorbild älterer griechischer Kunst erkennbar, so fehlt es auch nicht — gerade wie in der Poesie damals den Klassikern die »Modernen« (poetae novi) gegenübertraten — an Hinweisen auf Kunstwerke hellenistischer Art, z. B. Arkesilaos' Löwin mit spielenden Eroten, Tauriskos' Eroshermen. An pergamenischen Einfluß möchte man bei der ergreifenden Kolossalstatue einer gefangenen Barbarin oder eines eroberten Barbarenlandes (Abb. 921) denken, wenn damit wirklich, wie Münzen es nahe zu legen scheinen, das von Cäsar unterjochte Gallien gemeint ist; andere verweisen die Statue freilich erst in trajanische Zeit.

Eine Stärke der hellenistischen Kunst begegnete sich mit einer altitalischen Anlage (S. 466) in der Schöpfung lebendiger Bildnisse; die Werke aus der Zeit der ausgehenden Republik zeichnen sich durch eine innerliche Erfassung des Charakters aus. Im Bildnisse Ciceros (Abb. 922) ist ein sorgsam abwägender, dabei schlauer Zug scharf ausgeprägt, Pompejus' Züge (Abb. 923) verraten eine gewisse Beschränktheit, das berühmte Bildnis des jungen Octavian im Museo Chiaramonti eine fast unheimliche Entschlossenheit. Leider besitzen wir von Cäsar kein ganz genügendes gleichzeitiges Bildnis. Wohl unter der unbewußten Einwirkung einer seit den Tagen der Renaissance zwar nicht immer geglaubten, aber weiter überlieferten Deutung auf Brutus, den Vertreiber des Tarquinius, hat der capitolinische



923. Pompejus. Marmor. Kopenhagen

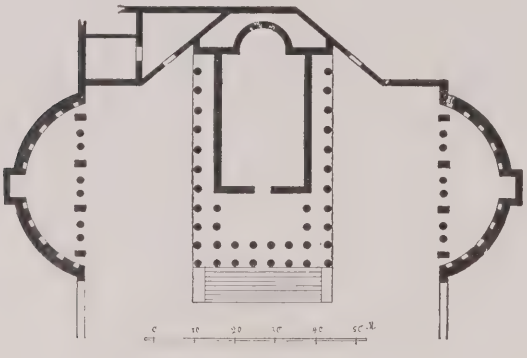


924. »L. Brutus«. Erz. Capitol

Bronzekopf (Abb 924) seinen Eindruck immer wieder ausgeübt. Daß er einen Römer darstelle, ist nicht sicher, die Haar- und Barttracht führen eher auf einen Philosophen des ausgehenden Hellenismus, dessen Bildnis vielleicht durch seine Ausführung in Italien die eigenartige, aber besonders wirksame, alles räumlich eng zusammenfassende Schlichtheit und finstere Entschlossenheit erhalten hat.

4. Die augustische Zeit (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.)

Mit Augustus beginnt eine Zeit der Ruhe und geordneten Staatsverwaltung, die auch für die Kunst ihre reichen Früchte trägt. Der Kaiser und sein großer Staatsmann Agrippa stehen selbst an der Spitze bedeutender Bauunternehmungen, die sich keineswegs auf die Hauptstadt beschränken. Läßt sich auch kein bildender Künstler nennen, der zu dem Kaiser in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden hätte wie die augustischen Dichter, so spiegeln sich doch deren Richtungen auch in der gleichzeitigen Plastik wieder und beweisen ebenso den Zusammenhang von Poesie und Kunst im kaiserlichen Rom, wie den großen Einfluß des Herrschers, der seinen Geist dem gesamten geistigen Leben seines Zeitalters so bestimmt aufprägte, daß man auch von einer augustischen Kunst sprechen kann. Augustus selbst wünschte sie wohl zumeist in der Richtung, die Vergil oder Horaz' Römeroden und Säkularlied anzeigen: griechische klassische Formen mit römischem Inhalt und römischer Würde vermählt, daneben ein Sinn für reiche Wirkung, fern von Überladung wie von Kleinlichkeit. So trägt diese klassizistische Kunst ihr Sondergepräge, das sie ebenso von der rein hellenisierenden



925. Plan des Forum Augustum mit dem Tempel des Mars Ultor

Kunst der letzten republikanischen wie von der prunkliebenderen der nächsten Kaiserzeit unterscheidet. Daß gleich zu Anfang von Augustus' Regierung Ägypten römische Provinz ward (30), hat auf die Kunst nur in Einzelheiten Einfluß geübt; von Alexandrien abhängig ist die augustische Kunst im ganzen nicht.

926. Kapitell vom Tempel des Mars Ultor

Die bauliche Neugestaltung Roms vollzog sich unter Augustus' langer Regierung, indem der Kaiser Cäsars Pläne fortsetzte und erweiterte. Bekannt ist sein Wort, daß er Rom als Ziegelstadt überkommen habe, als Marmorstadt hinterlasse. Darin ist nur ein äußerer Umstand, die nunmehr übliche Verwendung des einheimischen carrarischen Marmors bei den Staatsbauten und die damit verbundene größere Prachtentfaltung ausgesprochen. In dem einen Jahre 28, in dem Augustus offiziell die Staatsleitung übernahm, restaurierte er mehr als 80 ältere Tempel; außerdem vollendete er nach und nach 20 von anderen, zumal von seinem Adoptivvater Cäsar begonnene Bauten und fügte 40 neue Tempel und öffentliche Bauwerke hinzu. Wenn ihrer auch viele altrömischen Kulten dienten, so konnten doch jetzt, wo es galt, Roms bauliche Gestaltung den älteren Residenzen des Orients ebenbürtig zu machen, die architektonischen Formen nur griechische sein. Sehr bezeichnend für diese zielbewußte Richtung ist es, daß Augustus in seinem schon 36 auf dem Palatin erbauten Hause (domus Augustiana), mit dem die Reihe der Kaiserpaläste begann, soweit sich nach dem späteren Umbau schließen läßt, mit dem Plane des italischen Hauses brach und kein Atrium, sondern ein griechisches Peristylhaus errichtete. Ebenso weicht das Haus der Livia (Abb. 915) von der römischen Gewohnheit ab. Augustus' Haus ward bald durch den Tempel des Apollo von Actium mit seinem hallenumgebenen Hof und durch die palatinische Bibliothek ergänzt. Das Forum erhielt durch den Tempel Cäsars mit der Rednerbühne (Rostra) davor einen neuen bedeutsamen Schmuck. Der alte Concordientempel unter dem Capitol ward durch einen prächtigen Neubau ersetzt, den Tiberius 10 n. Chr. vollendete. Dieser erneuerte auch den alten Castortempel am Forum (6 n. Chr.), jedoch stammen die erhaltenen Säulen wahrscheinlich erst von einer hadrianischen Herstellung. Dem Forum Julium (S. 476) schloß sich das Forum Augustum mit dem großen Tempel des Mars Ultor (Abb. 925) an; 42 nach der Schlacht von Philippi gelobt, ward er erst 40 Jahre später vollendet. In der Apsis des Tempels und den halbrunden Ausbauten der umgebenden Säulenhallen, die zu einer Art römischer Ruhmeshalle verwendet wurden, spricht sich von neuem die Vorliebe für Verbindung gerader und runder Linien (S. 475) aus. Im Marsfeld, das neuen Bauten den weitesten Raum bot, entstanden mehrere prachtvolle Säulenhallen; Pompejus' Theater erhielt im Jahre 11 v. Chr. einen Genossen in dem des Marcellus (Abb. 911), das für die Renaissance-Architektur ein so einflußreiches Muster abgab. Besonders aber war hier Agrippa als Bauherr tätig. Er errichtete 27 v. Chr. sein vielbewundertes Pantheon, das später durch Brand zu Grunde ging (man möchte annehmen, daß es schon ein Rundtempel, wohl mit Zeltdach war); er vollendete Cäsars großen Abstimmungsbau, die Saepta Julia; er baute 25 die

927. Tempel in Nîmes (Maison carrée)

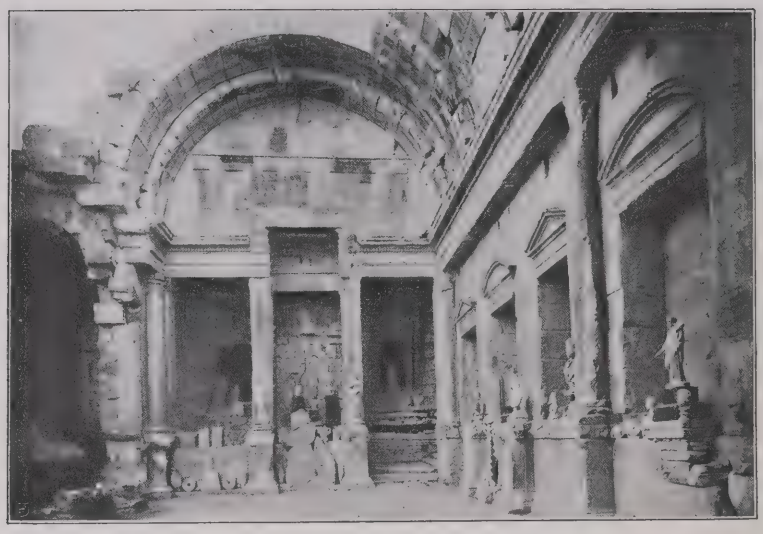
»Argonautenhalle«; er vermachte 12 v. Chr. der Stadt seine seit lange im Bau befindlichen Thermen und damit die erste öffentliche Bäderanlage in neuem Stil (in Pompeji schon im 2. Jahrhundert, s. S. 390). Natürlich waren die Bauaufgaben wesentlich die gleichen wie in den hellenistischen Residenzen; weite Innenräume, gleich bedeutend durch die Maße und durch den Glanz der Dekoration, ausgedehnte und doch zusammenhängende Anlagen, bestimmt den mannigfachsten Bedürfnissen zu dienen, wie Bäder, Gymnasien, hatten ja schon in der alexandrinischen Periode die Phantasie und den Verstand der Architekten beschäftigt. Wahrscheinlich war es auch Agrippa, der im Jahre 33 die Überwölbung der Cloaca Maxima (S. 465) ins Werk setzte.

Von den Bauordnungen hat die korinthische nahezu die Alleinherrschaft gewonnen; die ionische ist sehr selten (Saturntempel), die dorische ganz verschwunden. Die Basis bewahrt die von Hermogenes eingeführte attische Form mit untergeschobener Plinthe; öfters wird sie auf einen hohen Sockel gestellt, damit der Aufbau noch schlanker wirke. Das Kapitell nimmt, im Anschluß an den Rundtempel am Tiber, seine für die Kaiserzeit typische Form an (Abb. 926). Das Gebälk gewinnt eine reichere Gestalt. Der Fries bleibt meistens glatt; an den Tempeln in Nîmes (Abb. 927) und Pola ist er mit einem stattlichen Rankengewinde geschmückt. Das Gesims tritt an dem von Tiberius 10 n. Chr. erneuten Concordientempel (Abb. 928) bereits in der reichen Gliederung auf, deren Stufenfolge (Zahnschnitt, Konsolen als Träger des Geison, Sima) für die Kaiserzeit typisch bleibt; aber die übergroße Ornamentfülle, die allerdings einer Tendenz der römischen Architektur entspricht und von dem ganz ähnlich wirkenden überladenen Terrakottaschmuck des tuskanischen Tempels beeinflußt ist, entwickelt sich erst in claudischer Zeit zu immer größerem Reichtum. Außer den Konsolen, die so in der griechischen Architektur kaum gebräuchlich waren, sind die aufsteigenden Rinnblätter am Geison und die darüber auftretende erstarrte Umbildung des

928. Kranzgesims vom Concordiatempel. (Von unten gesehen)

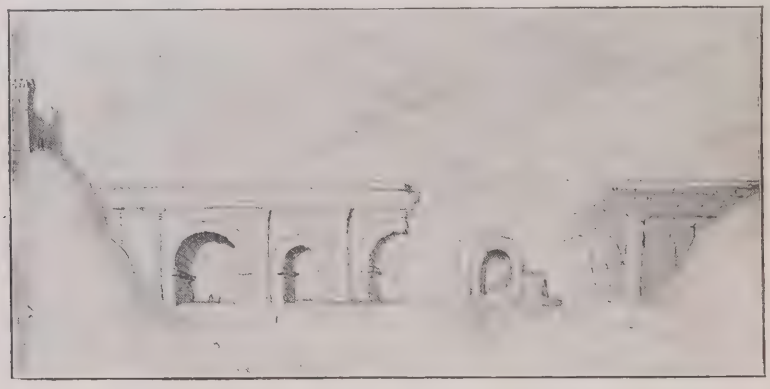
lesbischen Kymation (Abb. 298, c) für die römische Baukunst bezeichnend. Zur Belebung der Wandflächen werden öfter Nischen oder Teile der Wand abwechselnd mit gradlinigen und gerundeten (ägyptisierenden) Giebeln bekrönt (Abb. 929; vgl. 791. 962): ein Motiv, das die Renaissance wieder aufnahm; auch tritt das Einteilungsprinzip der Wände zweiten Stils mit dem vorspringenden Mittelbau (Taf. XV) gelegentlich in wirklicher Architektur auf, aus der es übernommen worden war; beides findet sich in Pompeji. Neben den öffentlichen Bauten wuchsen in Rom die Mietkasernen (Insulae) turmartig in die Höhe, so daß dieser eine Grenze von 70 Fuß (20 m) bestimmt werden und öffentliche Bauten, wie das Augustusforum, gegen die von ihnen drohende Feuersgefahr durch hohe Quadermauern geschützt werden mußten. Uns sind Reste solcher, mit ihren hohen, vielstöckigen Fensterfronten sehr modern anmutenden Bauten hauptsächlich in Ostia bekannt, wo sie meist in Ziegelrohbau (vgl. unten) ausgeführt scheinen. In Rom ist das Wohnhaus der Märtyrer Johannes und Paulus am Caelius, von der ihnen geweihten Kirche überbaut, großenteils erhalten, die eine, 15 m hohe dreistöckige Fassade in die Langwand der Kirche einbezogen. Die innere Ausschmückung läßt dies, schon im 2. Jahrhundert angelegte Haus als ein wohlhabenderes erkennen.

Bauten in Italien und den Provinzen. Auch außerhalb Roms herrschte eine eifrige öffentliche Bautätigkeit. Vieler Orten in den Provinzen entstanden Tempel des Augustus und der Roma, der Fortuna Augusta, oder andere mehr oder weniger sicher dem Kaiserkultus gewidmete Tempel, wie der schöne korinthische Pseudoperipteros (Maison carrée) in Nîmes (Abb. 927) mit seiner tiefen Vorhalle, dem Andenken der Enkel des Augustus C. und L. Cäsar 4 n. Chr. gewidmet, oder der schlanke Augustustempel in Pola. Vielleicht gehört auch in diese Zeit die wohlerhaltene Fassade eines Tempels (der Dioskuren?) in Assisi; ebenso wie dem römischen Cäsartempel (S. 485) war ihm eine erhöhte Rednerbühne



929. Sog. Nymphäum in Nîmes

vorgelagert, von der zwei Treppen auf den Platz hinabführten. In Athen bekam der Roma-Augustustempel (Abb. 500, östlich vom Parthenon) nur die bescheidene Form eines Monopteros (Rundbau ohne Cella), dessen Einzelformen dem Erechtheion entlehnt wurden. Große Nutzbauten wurden durchgeführt. Bei Narni, im Zuge der Via Flaminia, steht noch heute der großartige Rest einer von Augustus in fünf Bogen über das tiefe Tal des Nar geführten 30 m hohen Brücke (Abb. 930). Nicht minder gewaltig ist die Wasserleitung Agrippas unweit Nîmes, die in drei Bogenreihen übereinander den Gard überspannt (Abb. 931). Mit dem Bau von Landstraßen, zu dem Augustus auch reiche Senatoren heranzog, hing vielfach die Errichtung von Straßenbögen nach alter Weise (S. 390) zusammen, die nun aber als Ehrenbögen oder Siegesdenkmale (der Name »Triumphbogen« ist ganz jung), desgleichen als Denkmale bei Errichtung von Kolonien und noch sonst, erhöhte Bedeutung und Beliebtheit gewannen. Ist einer späten Nachricht zu trauen, so wäre schon um 46 der Bogen von Orange (Abb. 932) Cäsars Eroberung von Massilia zu Ehren 49 v. Chr. errichtet worden, vermutlich von dem Vater des Kaisers Tiberius; letzterem ward der Bogen später (25 n. Chr.) gewidmet. Octavian erhielt nach der Besiegung des Sextus Pom-



930. Die Augustusbrücke bei Narni. Nach einer Zeichnung Francesco's de Hollanda (1540)

931. Wasserleitung Agrippas bei Nîmes (Pont du Gard)

pejus (36) und später noch öfter in Rom solche Ehrenbögen, ebenso andere Mitglieder der kaiserlichen Familie. Häufiger als in Rom selbst waren diese Bögen in den Provinzen, besonders früh in Gallien, und zwar hier in besonders reicher Durchbildung. Schon in der ersten Kaiserzeit begegnen die drei Hauptformen: ein einfaches Tor (Abb. 933), ein Tor zwischen zwei breiteren Mauerflügeln (Abb. 934), ein Haupttor mit zwei kleineren durch die

932. Ehrenbogen in Orange (Arausio)

933. Ehrenbogen des Augustus in Susa

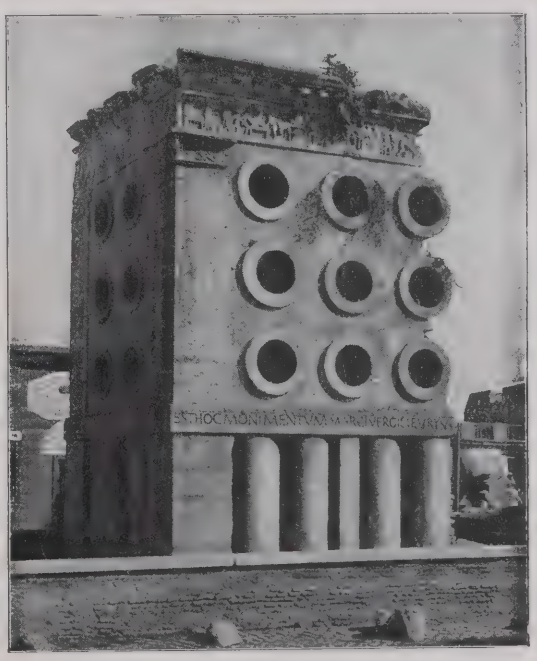
Flügel führenden Durchgängen (Abb. 932). Der Torbogen besitzt immer seinen selbständigen Rahmen, die Mauerflügel werden gern durch Halbsäulen gegliedert. Das Ganze schließt mit einer Attika ab, die für eine Inschrift oder Reliefs Raum bot, und war regelmäßig mit einer Statue oder Gruppe bekrönt. Auch sonst boten die Flächen und Friese der Bögen Gelegenheit, plastischen Schmuck anzubringen, der beispielsweise in dem Friese des Bogens von Susa einen gallisch-barbarischen Charakter trägt; in Orange und St. Remy schmücken gallische Gefangene, Schlachtszenen, Trophäen die Flächen. Die einzelnen Elemente dieser Ehrendenkmäler sind schon älter, aber die Verwendung zugleich als pomphafter Torweg und als Basis für Ehrenstatuen scheint neu zu sein.

Gräber. Große Mannigfaltigkeit herrscht im Gräberbau. Noch heute ragt an der Via Appia das im Mittelalter als Burg benutzte und mit Zinnen gekrönte Grabmal der Cäcilia Metella, der Schwiegertochter des Triumvirn Crassus, ein turmartiger Rundbau auf viereckiger Basis, von großer ernster Wirkung (Abb. 935). Augustus verwendete dieselbe Form, die den altitalischen Rundgräbern (S. 440. 451) einen monumentalen Charakter verlieh, in etwas reicherer Gestalt für das Mausoleum der kaiserlichen Familie, das er inmitten eines Parkes zwischen Tiber und Pincio, von einem baumbepflanzten Hügel (dem alten Tumulus) gekrönt,

934. Ehrenbogen der Julier bei St. Remy (Glanum Livii)

935. Grabmal der Cäcilia Metella (Capo di bove). Rom, Via Appia

errichtete; auch sonst kehrt sie bei Gräbern dieser Zeit wieder. Das geschmacklos mit Backtrögen oder sonst irgend welchen Geräten verzierte Grab des Brotlieferanten M. Vergilius Eurysaces vor Porta Maggiore (Abb. 936) mit einem unfein ausgeführten Friese, der die Geschichte des Brotes erzählt (man denkt unwillkürlich an Petrons Protzen Trimalchio), und die ägyptisierende Cestiuspyramide zeigen ein Suchen nach neuen Formen. Eine Einwirkung Ägyptens beweist auch die Aufstellung von Obelisken des Neuen Reiches, nicht bloß am Isistempel, sondern auch im Circus Maximus, bei der Ara Pacis, vor dem Mausoleum Augustus. Im Gegensatz zu pomphaften Einzelgräbern wurden in Rom für Ärmere und Einzelstehende Massengräber eingerichtet, nach der Ähnlichkeit mit Taubenschlägen Columbarien benannt; die Aschenurnen wurden in kleinen Nischen beigesetzt. Auch diese Form, die vor Augustus nicht vorkommt, stammt aus Alexandrien, wo sie schon in der Ptolemäerzeit nachweislich ist. Eine erhebliche



936. Grabmal des M. Vergilius Eurysaces. Rom

937. Grabdenkmal in Vienne (l'aiguille)

938. Denkmal der Julier in St. Remy

Mannigfaltigkeit von Grabformen bieten die um diese Zeit entwickelten Gräberstraßen in Pompeji: Grabaltäre, Grabtempel, halbrunde Bänke unter freiem Himmel oder in Nischen.

Andere Formen von Grabmälern treten in den Provinzen auf, so in einem kleinasiatischen Grabmal bei Mylasa in Karien, wo sich über einem Unterbau und einer offenen Pfeilerhalle noch eine Stufenpyramide wie am Maussoleum erhebt (S. 335). Vom Osten beeinflußt ist die gallische Provincia (Provence). Die in Syrien übliche Form eines Tetrapylon (Janusbogens), die sich übrigens auch in Latium findet, wiederholt sich mit darauf gesetztem Obelisken bei einem Grabmal in Vienne, allerdings unbestimmter Zeit (Abb. 937); das Tetrapylon bildet auch einen Bestandteil des überaus stattlichen mehrstöckigen Denkmals der Julier bei St. Remy (Glanum Livii) unweit Tarascon (Abb. 938), das noch der Zeit vor August angehört. Auf einem mit großen Reliefs geschmückten Sockel erhebt sich jenes Tetrapylon, das mit einem offenen Rundtempel gekrönt wird; darin sind die Statuen des C. Julius und seiner Gattin aufgestellt. Die Schönheit des Baues und die Eigenart der Reliefs (Abb. 939), die sich merklich von italischer Weise unterscheiden, hat an griechische Einflüsse, etwa durch das benachbarte Massilia vermittelt, denken lassen.

Mit diesen in mehreren Stockwerken sich auftürmenden Grabmälern sind Siegesdenkmale (Tropäen) formverwandt, wie das des Augustus in den Seealpen oberhalb Monaco (La Turbie, 6 v. Chr.), dessen stark zerstörte Reste allerdings verschieden ergänzt werden, jedenfalls einem hohen Rundbau auf quadratem Sockel entstammen, der oben ein Tropäon trug. Auch hierzu findet sich ähnliches im Osten (Abb. 723); in Gallien waren schon um 120 Cn. Domitius Ahenobarbus und Q. Fabius Maximus mit solchen turmartigen Siegesdenkmalen vorangegangen.

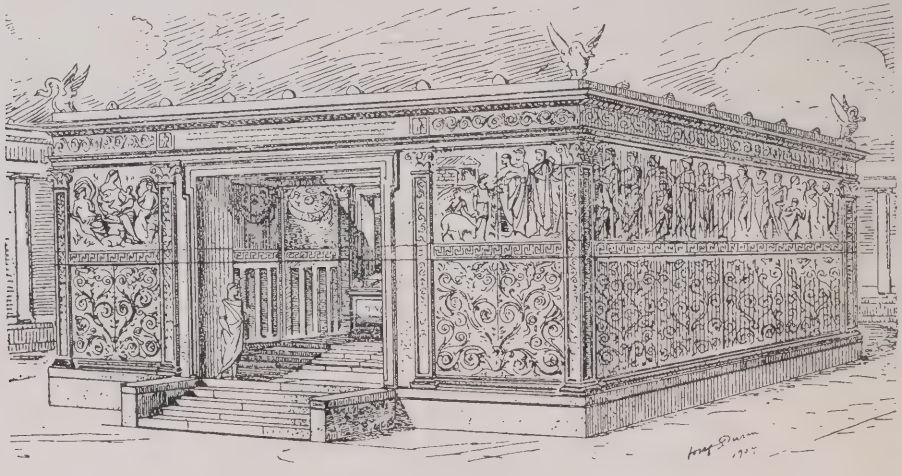
939. Schlachtszene. Vom Denkmal der Julier in St. Remy

Skulptur. Die hellenistische Kunst war zuletzt in den rhodischen pathetischen Gruppen (S. 434ff.) an der Grenze erregter Plastik angelangt; jetzt ruht diese Richtung eine Zeitlang aus und tritt wenigstens in der großen Skulptur in den Hintergrund. Statt dessen gibt, wie in der augustischen Poesie, der Anschluß an die älteren klassischen Muster den Ton an. In diesem Streben griff Augustus auf die griechischen Meister des 4. Jahrhunderts zurück, wenn er z. B. den palatinischen Apollotempel mit Statuen von Skopas, Timotheos und dem jüngeren Kephisodot schmückte (Abb. 617), ja zu Akroterien seiner Tempel sogar die archaischen Statuen eines Bupalos (S. 205) benutzte. Kunstgeschichtliche Interessen, wie sie schon am pergamenischen Hofe gepflegt wurden (S. 425), mögen auch hier mitgewirkt haben und die in der neu-attischen Bildhauerzunft (oben S. 306) beliebte, allerdings auch aus Gründen der tektonischen Stilisierung erwünschte archaisierende Formgebung an mancherlei Gerät weiter gefördert haben (vgl. S. 306). Ein ziemlich bunter Mischmasch archaistischer, klassischer und hellenistischer Figuren, oft in unverstandener und unverständlicher Zusammenstellung, der in den zahlreichen Reliefs und Prachtgeräten dieser Dekorationskünstler (Salpion, Sosibios, Pontios) herrscht, mag so eine gewisse Entschuldigung finden. Von der eleganten Feinheit und Klarheit, die sie in ihren glücklichsten Schöpfungen erreichten, kann Abb. 940 eine Vorstellung geben. Ihnen reihen sich die für bescheidenere Mittel bestimmten farbigen Tonreliefs an, die bald metopen-, bald friesartig geformt sich zum Schmuck von Ziegelbauten oder zur Verkleidung hölzernen Gebälkes (z. B. an den Compluvien der Atrien) eigneten. Doch alle diese mehr oder weniger unselbständigen Werke, die überdies zum Teil erst später entstanden sein dürften, treten zurück gegen eine eigenartige, wohl mit griechischen Formen arbeitende, aber diese selbständig aus- und umbildende Skulptur, hauptsächlich Reliefbildnerei, die eine besondere augustische Kunstrichtung darstellt. Sie dient vorzugsweise der Verherrlichung des römischen Staates und seiner Herrscher und tritt daher besonders in öffentlichen Denkmälern auf.

Das vornehmste von ihnen ist der Altar der kaiserlichen Friedensgöttin (Ara Pacis Augustae), den der Senat im Juli des Jahres 13 v. Chr. gelobte, als Augustus nach langer Abwesenheit und nach Befriedung seiner Provinzen Hispanien und Gallien nach Rom zurück-

940. Die Horen. Bruchstücke in Rom, Florenz, München im Abguß wieder vereinigt

gekehrt war, und der am 30. Januar 9 v. Chr. geweiht wurde. Ihn in zerstreuten Resten wiederzuerkennen und in seinen wesentlichen Zügen herzustellen, ist erst in unserer Zeit gelungen. Der Altar lag im Marsfelde an der flaminischen Straße (Corso, bei Pal. Fiano); er bestand aus italischem Marmor von Luna (Carrara), der hier zuerst bei einem größeren Skulpturwerk Verwendung fand. Ein Mauergehäge, rund 11,6 m breit und 10,6 m tief, umgab den Altar (Abb. 941), von Westen durch eine breite Tür mit vorgelegter Treppe zugänglich, nach Osten sich ebenso weit öffnend. Außer dem ornamentalen Schmuck, von dem sogleich die Rede sein wird, umzog das Gehäge außen ein figürlicher Fries, 1,55 m hoch. Neben der Westtür war links Mars dargestellt, wie er die Wölfin mit den Zwillingen, seinen Söhnen, unter dem Feigenbaum betrachtet (nicht richtig in Abb. 941), rechts Äneas, der seinen Penaten ein Sauopfer darbringen will (Abb. 942) — also die Ahnherren des Römervolkes und des julischen Geschlechtes. Auf der Rückseite nahm das linke Feld eine Darstellung der kindernährenden Erde (Tellus) zwischen den Verkörperungen von Luft und Wasser ein (Abb. 943), ein Anklang an Horaz' Säkularlied (29ff.); von dem rechten Feld sind nur geringe Bruchstücke (z. B. von einer Roma) erhalten. Im Gegensatz gegen diese

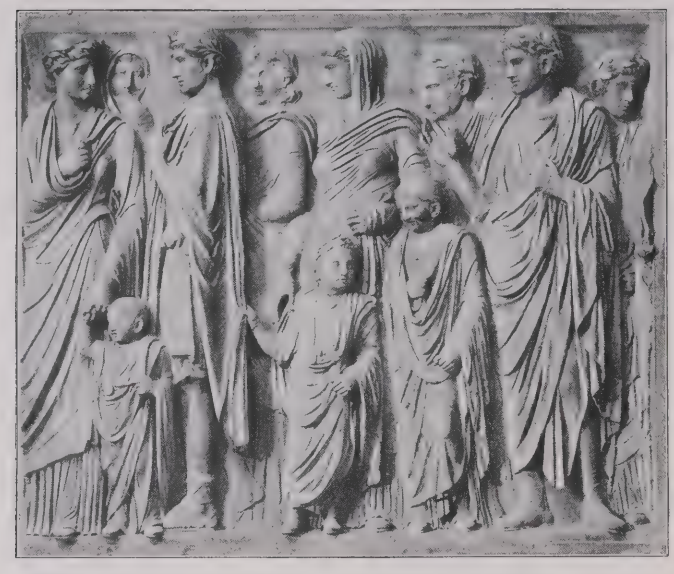


941. Die Ara Pacis, wiederhergestellt von Durm

942. Sauopfer an die Penaten. Von der Ara Pacis. Rom

Einzelbilder bewegten sich an den beiden Nebenseiten lange Züge dem Eingange zu, auf der Südseite die Inhaber der Hauptpriestertümer, Augustus selbst und die ganze kaiserliche Familie, durch Freiheit des Gehabens und eine Menge individueller Züge belebt (Abb. 944), auf der Nordseite ein einförmigerer Zug von Beamten, Senatoren, alle in echt römischer Gemessenheit und Würde und dafür ebenso charakteristisch, wie es die Reiter des Parthenonfrieses für den freien Anstand des perikleischen Athen waren. Aber trotz eines vielleicht bewußten Strebens, diesem großen Vorbilde nahezukommen, drängt sich auch ein formaler Unterschied auf. Dort liegt die ganze, oft räumlich tief greifende Darstellung vollständig in der Ebene der Wand. Hier sind die durch höheres Relief plastisch stark betonten, dem Beschauer zunächst gehenden Figuren für unser Empfinden wie vor die Wand gesetzt und werden nur durch die flacher gehaltenen Gestalten des Hintergrundes damit einigermaßen verbunden, ein auch am Juliergenkmal (Abb. 939) benutztes Mittel, das sich in der Verwendung des landschaftlichen Hintergrundes, der Bäume und Sträucher an den Kurzbildern (Abb. 942 ff.) wiederholt. Wirklich raumbildend ist dies Verfahren nicht, es ist mehr ein Streben nach malerischer Wirkung, als diese selbst. Auch das Pflanzenornament an der Ara Pacis zeigt eine gewisse

943. Tellus zwischen Luft und Wasser. Von der Ara Pacis. Florenz



Julia Agrippa Postumus | Drusus | Germanicus | Antonia d. jüng. | Livilla | L. Domitius Athenobarbus | Antonia d. ä.

944. Die Mitglieder der kaiserlichen Familie aus dem südlichen Festzuge der Ara Pacis. Florenz

Zwiespältigkeit. Außen, unterhalb des Figurenfrieses entwickelt es sich in einem reichen Rankenwerk (Abb. 945), das ganz und gar durch die elegante Linienführung der zu Voluten aufgerollten Pflanzenstengel wirken soll, sich an ältere Muster (wie Abb. 579) anlehnt, dabei aber doch eine naturgetreuere Durchbildung des Blattwerks im einzelnen anstrebt. Im Innern ist der obere Teil der Wand mit prachtvollen Laubgehängen geschmückt (Abb. 946), die jede Frucht, jedes Blatt deutlich wiedergeben, dabei aber auf den Reiz der linearen Ornamentik bewußt verzichten, die Kränze vielmehr als bunte, farbige Massen ansehen und sich vom kräftigsten Relief bis zur duftig im Hintergrunde verschwimmenden Zeichnung abstufen. Die flatternden Bänder, die naturgetreu wiedergegebenen Stierschädel, an denen die Girlanden aufgehängt sind (vgl. Abb. 709), verstärken den Eindruck. Dieser naturalistische, alle Einzelheiten treu und sauber wiedergebende Stil der augustischen Kunst kehrt auch in Reliefs andrer Art und beim Schmuck von Altären und dergleichen Geräten wieder. Hervorzuheben sind auch hier die dekorativen Reliefbilder, von deren griechischen Vorläufern oben S. 397. 406 die Rede war; ein besonders feines zeigt einen Landmann, der mit seiner Kuh zu Markte zieht (Abb. 947), an einem ländlichen, aber fein ausgestatteten Heiligtum, dem durch leise Andeutung des Verfalls ein besonderer pittoresker, auch auf die Stimmung wirkender Reiz und durch stärkere Betonung landschaftlicher Einzelheiten räumliche Ausweitung gegeben ist. Wie diese Kabinettstückchen angebracht waren, können wir genauer nicht sagen. Späterer hadrianischer Zeit entstammt eine Anzahl verhältnismäßig großer Reliefs (die berühmteste Reihe im Palazzo Spada), die man sich kaum anders als in eine architektonisch gegliederte marmorne Wandverkleidung eingefügt denken kann, wie sie uns im Pantheon (Abb. 958) erhalten war. In fast lebensgroßer Ausführung zeigen sie Personen der Sage, mehr ihre Gestalten als die Ereignisse, und diese zwar nicht ohne Andeutung der Umwelt, aber doch nicht recht im Gesamtbilde geschaut.

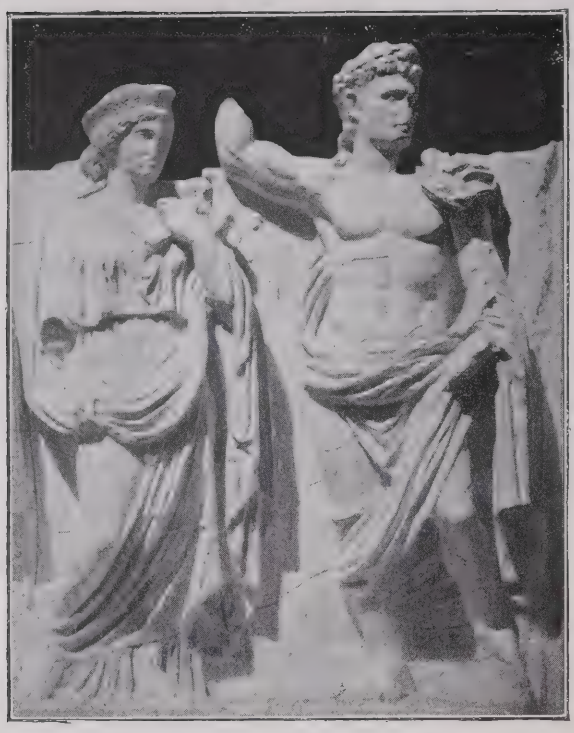
Noch mehr aus dem Zusammenhang der Umgebung gelöst erscheinen in einem repräsentativen Relief in Ravenna Augustus und ein Teil seiner Familie in halber Vergötterung (Abb. 948). Die Gestalten wirken gleich Statuen, wie häufig auf Reliefs dieser Zeit, vielleicht im Anschluß daran, daß Statuen oft vor einem festen Hintergrund aufgestellt wurden; so war der große Augustusaltar in Lyon (12 n. Chr.) von den Statuen sechzig gallischer Volksstämme umringt — wir mögen uns der Barbarenfiguren an den Bogen von St. Remy und Orange (Abb. 932. 934) oder der »Gallia« (Abb. 921) erinnern (vgl. Abb. 1003). Bei den Bildnisstatuen hochgestellter Personen, namentlich der kaiserlichen Familie, sind

945. Rankenwerk vom Äußeren der Ara Pacis

946. Kranzgehänge vom Inneren der Ara Pacis

»achilleische« d. h. nackte Statuen (vgl. S. 298), oder in griechischer Gewandung, beliebt; sonst herrscht die Toga in dem jetzt üblichen, voll ausklingenden Schwung gerundeter Falten (Abb. 944) oder der Panzer vor. Zu den schönsten Porträtstatuen zählt die in einer Villa der Livia bei Rom aufgefundene Statue ihres Gemahls Augustus (Abb. 949). Über der Tunika trägt der Kaiser einen Harnisch, dessen reicher und in jeder Einzelheit beziehungsvoller Reliefschmuck an die höfische Poesie des Horaz erinnert; oben der aufsteigende Sonnengott,

947. Landmann mit Kuh. Marmorrelief. München



948. Livia (?) als Venus Genetrix und Augustus. Von einem Relief in S. Vitale, Ravenna

949. Augustus von Prima Porta. Vatikan

unten die gelagerte Tellus mit Kindern, links und rechts Apoll und Diana, in der Mitte die Rückgabe der einst an die Parther verlorenen Feldzeichen zwischen den Vertreterinnen der neu gebändigten Provinzen Hispanien und Gallien. Den Feldherrnmantel hat der Kaiser über den linken Arm geworfen, in dem die Lanze oder vielleicht eines der Feldzeichen ruhte, die andere Hand ist zur Ansprache erhoben. An der Tracht haben sich deutliche Spuren der Färbung (purpurrot, gelb, karmoisin) erhalten. Der kleine Amor zur Seite der Statue erinnert an die Abstammung des Geschlechtes der Julier von Äneas und Venus (vgl. Abb. 948). Unter den Frauengestalten sind besonders die nach griechischen Vorbildern gearbeiteten sitzenden Frauen anziehend (Abb. 950); einer solchen ist die Büste der sog. Klytia entnommen, ein in einen Blätterkelch hineingesetzter schöner Kopf von edlem Ausdruck, der wahrscheinlich die sittenreine jüngere Antonia, die Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius (vgl. Abb. 944), darstellt. Auch die »Juno Ludovisi«, die dieser Zeit angehört, scheint das nach einem Werke des 4. Jahrhunderts (S. 343) idealisierte Porträt einer kaiserlichen Frau zu sein, vermutlich der Schwester des Caligula, der Drusilla, die nach ihrem frühen Tode (38) als Panthea verehrt wurde. Die stehenden Frauenstatuen (Abb. 951) wiederholen meist praxitelische und verwandte Gewandmotive (die römische Frauentracht war die gleiche wie die griechische); auch an sprechend wiedergegebenen Kindern fehlt es nicht. Im ganzen hat das Porträt der augustischen Zeit einen typischeren, klassischeren Stil als das der ausgehenden Republik (Abb. 922ff.).

Glyptik und Toreutik. Eine besonders prächtige Form gewinnt die Bildniskunst, wie einst an den Diadochenhöfen (S. 408. 416), in den großen Prachtcameen mit Dar-

951. Frauenstatue aus Herculaneum. Dresden

950. Sitzende Römerin (»jüngere Agrippina«), Neapel

stellungen des Kaiserhauses. Ein Beispiel liefert die große, einst im Wiener Hofmuseum bewahrte Onyxgemme von erlesenster Feinheit (Abb. 952); Kaiser Augustus thront, mit Juppiters Adler zur Seite, neben der Göttin Roma, mit der er in den Provinzen vielfach gemeinsamen Kultus genoß. Die Göttin der bewohnten Erde setzt ihm einen Kranz auf,

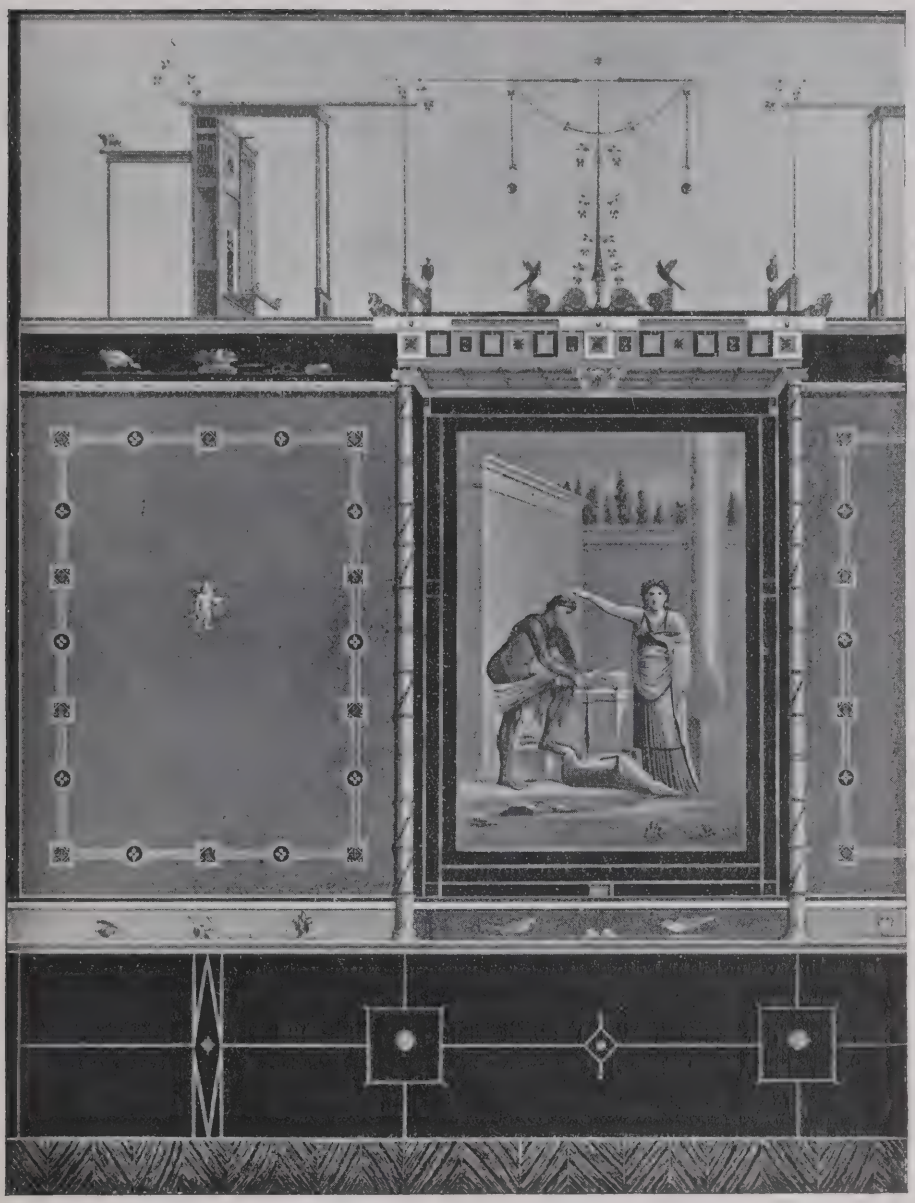
952. Augustische Onyxgemme

953. Augustus.
Sardonyx Blacas. Brit. Museum

neben ihr erblickt man die Gottheiten des Meeres und der fruchttragenden Erde. Neben Roma steht Germanicus, während Tiberius dem Triumphwagen (nach dem Sieg über die Pannonier, 12 n. Chr.) entsteigt. Unten sind Soldaten beschäftigt, ein Siegesdenkmal aufzurichten, das gefangene Pannonier umgeben. Der Stein, mit seinen milchweißen Gestalten auf dunkelbraunem Grund, ist gleich der Ara Pacis ein Muster kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleonischer Kunst. Vielleicht wird er mit Recht dem vorzüglichsten Gemmenschneider jener Zeit, dem Kleinasiaten Dioskurides, zugeschrieben, von dem wir noch einige treffliche Gemmen mit Namensbeischrift besitzen; ein Augustuskopf von ihm war berühmt (vgl. Abb. 953). Überhaupt erlebte die Gemmenschneidekunst jetzt ihre letzte Glanzzeit in Dioskurides und seinen Söhnen, in Aspasios (Abb. 506) u. a., die teils treffliche Porträts schnitten, teils gleich den Bildhauern ältere Bildwerke kopierten, dagegen nur selten eigene Erfindungen brachten. An die Stelle der vertieft geschnittenen Siegelsteine traten vielfach auch billige Glasflüsse (Pasten) in verschiedenen Farben, meist denen wirklicher Edelsteine, hergestellt. Die Glasfabrikation stand überhaupt in hoher Blüte und lieferte teils bunte Millefiori, teils Nachbildungen von Cameen, teils cameenartige Reliefs an Gefäßen, wie der sog. Portlandvase oder einer pompejanischen Amphora mit idealisierter Weinlese.

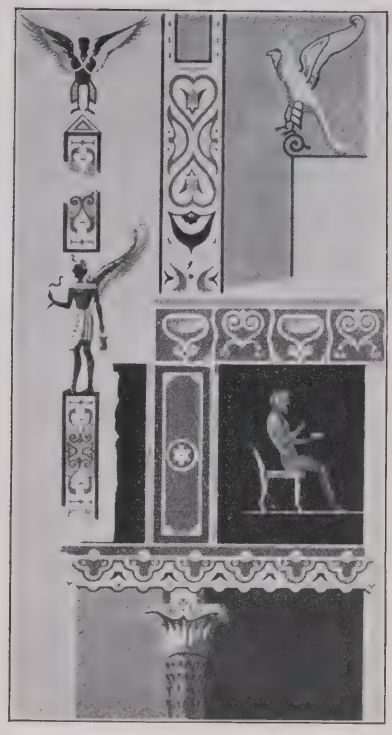
Mit der Glyptik ging auch in Rom, wie an den Höfen der Diadochen, die Toreutik Hand in Hand. Die Silberfunde von Hildesheim, Boscoreale und Bernay, die von der augustischen bis zur flavischen Zeit reichen, zeugen von dem feinen Geschmack, der bei der Herstellung silbernen Tafelgerätes herrschte (vgl. S. 407). Neben jenen mit ornamentalem Schmuck und idealen Darstellungen gezierten Stücken finden sich auch inhaltlich und formal durchaus unabhängige, die Ereignisse der Zeitgeschichte mit ähnlichen Kunstmitteln darstellen wie die Ara Pacis (Abb. 954). Einen bescheidenen Ersatz für das kostbare Silber bot dem gewöhnlichen Manne die Arretiner Terra sigillata, bis sie bei steigendem Luxus in Italien mehr und mehr außer Mode kam.

954. Augustus empfängt unterwürfige Barbaren (Hispanier? Germanen?).
Silberbecher aus Boscoreale. Paris, E. v. Rothschild



955. Pompejanische Wand dritten Stils im Hause des Spurius Mesor
(Mittelbild unsicherer Deutung; vielleicht Entsühnung des Herakles)

Malerei. Der oben geschilderte perspektivische Architekturstil (S. 477 ff.) ist auch zu Augustus' Zeit in Rom der herrschende. Ihm zur Seite tritt aber ein dritter Stil, den wir bisher fast nur aus Pompeji, ganz vereinzelt aus Rom kennen. Man möchte ihn nichtsdestoweniger den augustischen nennen; nicht bloß weil er zur Zeit dieses Kaisers aufkommt und sich etwa ein halbes Jahrhundert hält, sondern weil er sich in seinem Charakter völlig der augustischen Kunstrichtung anschließt. Im ganzen behält er die Wandeinteilung des zweiten Stils bei, auch sehr oft die Ädicula in der Mitte, die aber aus einer Nische mit offenem Ausblick zu einem bloßen Bilderrahmen wird, da hier wie überall der neue Stil auf



956. Von einer pompejanischen Wand dritten Stils. (Semper)

jeden Schein von Raumerweiterung, auf Perspektive (mit geringen Inkonsequenzen) und Durchblicke verzichtet und die Wand wieder in ihr Recht als Abschluß des Raumes einsetzt (Abb. 955). Die Säulen, dünne weiße, fein ornamentierte Schäfte, werden meistens zu bloßen Begrenzungen der Wandflächen. Alle Ornamente sind reine Flächenmuster, fries- oder saumartig; sie zeigen einen eigentümlichen, sehr reichen, aber etwas steifen Stil und gemahnen oft an Teppiche oder eingelegte Arbeit. Die Farben der großen Wandflächen sind ernst gestimmt; Braun und Grün, Rot und Schwarz, auch Dunkelviolett, spielen neben seltenerem Gelb und Blau die bedeutendste Rolle, und indem der Sockel meistens schwarz, der oberste Wandstreifen weiß oder wenigstens hell gefärbt wird (S. 480), ergibt sich eine natürliche Abstufung, ähnlich wie bei der mehrstöckigen Fassadengliederung. Hierauf mag wohl die Beleuchtung der Räume mitbestimmend eingewirkt haben: das vom Hofe durch die Türöffnungen einfallende Licht traf die untern Wandteile stärker als die obern; demgemäß werden die Farben von unten nach oben heller, wobei zugleich eine durchgehende Grundanschauung aller dieser Dekorationsstile wirkt, nach welcher nur der untere Teil als fest gefügt, wenn auch durchbrochen, angesehen wird, während das obere Drittel wie freie Luft empfunden und durch hinaufragende leichte Endigungen des Wandaufbaues dekoriert wird. Die nicht seltenen Anklänge an Ägypten (Abb. 956) sind nicht anders zu beurteilen als ähnliche Elemente im napoleonischen Empirestil; sie können nicht die Herkunft der Dekorationsweise aus Ägypten beweisen, die vielmehr in Italien zu suchen ist. Ihr vornehmer, etwas kühler Eindruck wird durch eine sehr sorgfältige Ausführung erhöht; sie ist der treffende Ausdruck für den Geschmack der augustischen Zeit. Dem Charakter der ganzen Wand fügen sich auch die Bilder (Abb. 957), in der Farbe ebenso wie in der Anordnung der Figuren in einer Fläche und Verzicht auf Tiefenwirkung des Raumes. Man setzt die Gestalten zwar in landschaftliche oder architektonische Umgebung, gibt ihnen aber wie im einzelnen so auch in ihrer Gesamtheit den Charakter klassischer Ruhe, wobei man sich gerne an die Vorbilder älterer Zeit anlehnt.

5. Von Tiberius bis Trajan (14—117)

Die augustische Epoche tut einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung der römischen Kunst: auf Grund der griechischen Formensprache, in der klassische Anklänge sich neben den hellenistischen geltend machen, strebt die Kunst nach kräftiger Ausbildung eines national-römischen Elementes und zeichnet der Folgezeit damit den Weg vor.

Die Claudier (14—68). Die höfische Kunst schloß sich wie selbstverständlich an die augustische an, aber der Pariser Sardonyx, auf dem Tiberius und Livia Germanicus in den Orient entlassen (17 n. Chr.), offenbart, obschon er nur wenige Jahre später als die Augustusgemme (Abb. 952) entstanden ist, bei allem Geschick gedrängter Komposition und

957. Entführung der Europa. Wandbild dritten Stils aus der Casa dell' Amore punito, Pompeji

trotz weit größerer Farbenpracht der fünf Lagen einen erheblich derberen Stil; man glaubt, eine römische Hand anstatt der griechischen zu verspüren. Auch andere Cameen erreichen nur noch selten die alte Feinheit (Claudius in Windsor). Mit den Claudiern hörte überhaupt die Cameenkunst fast ganz auf, ebenso wie die Toreutik, obschon noch eifrig geübt, doch innerlich verfällt, so daß nur noch altes Silber geschätzt und bezahlt ward. Auch der vornehme augustische Dekorationsstil (S. 501) hat nicht mehr lange Bestand gehabt, sondern einem prunkenderen, aber minder feinen Stil Platz gemacht (s. S. 508 f.). Ähnliches zeigt der plumpe Oberbau des nachträglich dem Tiberius gewidmeten Bogens in Orange (Abb. 932), der als späterer Zusatz gilt; auch die Gräber dieser Zeit in Pompeji, meistens eine kubische Grabkammer mit altarförmigem Aufsatz, werden allmählich weniger geschmackvoll, oft barock und bei ärmlichen Mitteln überladen. Feinerer Sinn herrschte dagegen in dem großen Denkmal, das auf dem Forum Julium zwölf kleinasiatische Städte im Jahre 20 n. Chr. Tiberius wegen seiner Freigebigkeit nach einem furchtbaren Erdbeben errichteten; wohl nach dem Vorbild der Lyoner Augustusara (S. 496) war hier die sitzende Kaiserstatue mit den Ver-

Temnos Kibyra Myrina Ephesos Apollonia Hyrkania

958. Puteolanische Basis. Marmor. Neapel

körperungen der Städte umgeben; eine Verwertung dieses Vorbildes vom Jahre 30 mit vierzehn Städten, die in Puteoli stand, befindet sich jetzt im Neapler Museum (Abb. 958).

Auf dem Gebiete der Skulptur müssen wir überhaupt dieser claudischen Zeit ihr besonderes Verdienst zuerkennen: sie vollendet das, was die augustische Zeit begonnen, in ihrer eigenen Weise und stellt in dieser Hinsicht die Höhe der römischen Kunst, namentlich im historischen Relief, dar. Der kühle, klassizistische, allzu würdevolle Stil der augustischen Zeit wird belebt, gemildert und durch Einzelbeobachtung verfeinert; Formen und Bewegungen lassen von der etwas weltfremden kalten Würde und geben mit Wahrung der sorgfältigen, feinen Stilisierung ein vornehmes Bild der Wirklichkeit. Als Beispiel dieses claudischen Reliefstiles mag das Bild eines Staatsopfers im Louvre (Abb. 959) dienen. Auch mehrere

959. Suovetaurilien (Opfer von Schwein, Schaf und Stier). Marmor. Louvre

960. Brunnenreliefs Grimani. Carrarischer Marmor

Reliefplatten in Villa Medici, die mit Unrecht der Ara Pacis zugewiesen wurden, gehören vielmehr, wie die Darstellung des Kaisers Claudius an der einen erweist, einem Bauwerk unserer Zeit an, vielleicht wiederum einem Altare (der Pietas Augusta, 43 n. Chr. errichtet?). Die Züge und Opferszenen schließen sich gegenständlich den augustischen Reliefs an; verhältnismäßig große Darstellungen von Tempeln im Hintergrund bilden ein neues Element. Aus dem Gebiete der idyllischen Dekorationen gehören hierher zwei, meist in die augustische Zeit gesetzte und tatsächlich Elemente der Ara Pacis (Abb. 942) aufnehmende und weiter führende Reliefs aus carrarischem Marmor. Eingefügt in nischenartig gestaltete Architektur und darum in der Fläche leicht gewölbt haben sie ein Brunnenhaus (Nymphäum) geschmückt: ein Mutterschaf mit seinem Lamm, das umgeworfene Melkkübel geschickt als Wasserausfluß benutzt, und eine Löwin in felsiger Umrahmung, deren Einzelheiten alle Stufen der Reliefbildung bis zur bloßen Linienzeichnung im Relief auszudrücken suchen, alles Stoffliche scharf charakterisieren, kurz einen ganz malerischen Eindruck anstreben. Auch die aus der augustischen herausgebildete Dekoration von Grabaltären (Cippi) und Aschenbehältern beginnt sich zu wandeln, wie das Grabmal eines Freigelassenen der Livia, erst nach deren 41 erfolgter Apotheose errichtet (Abb. 961), veranschaulichen mag.

961. Grabcippus des Amemptus. Louvre

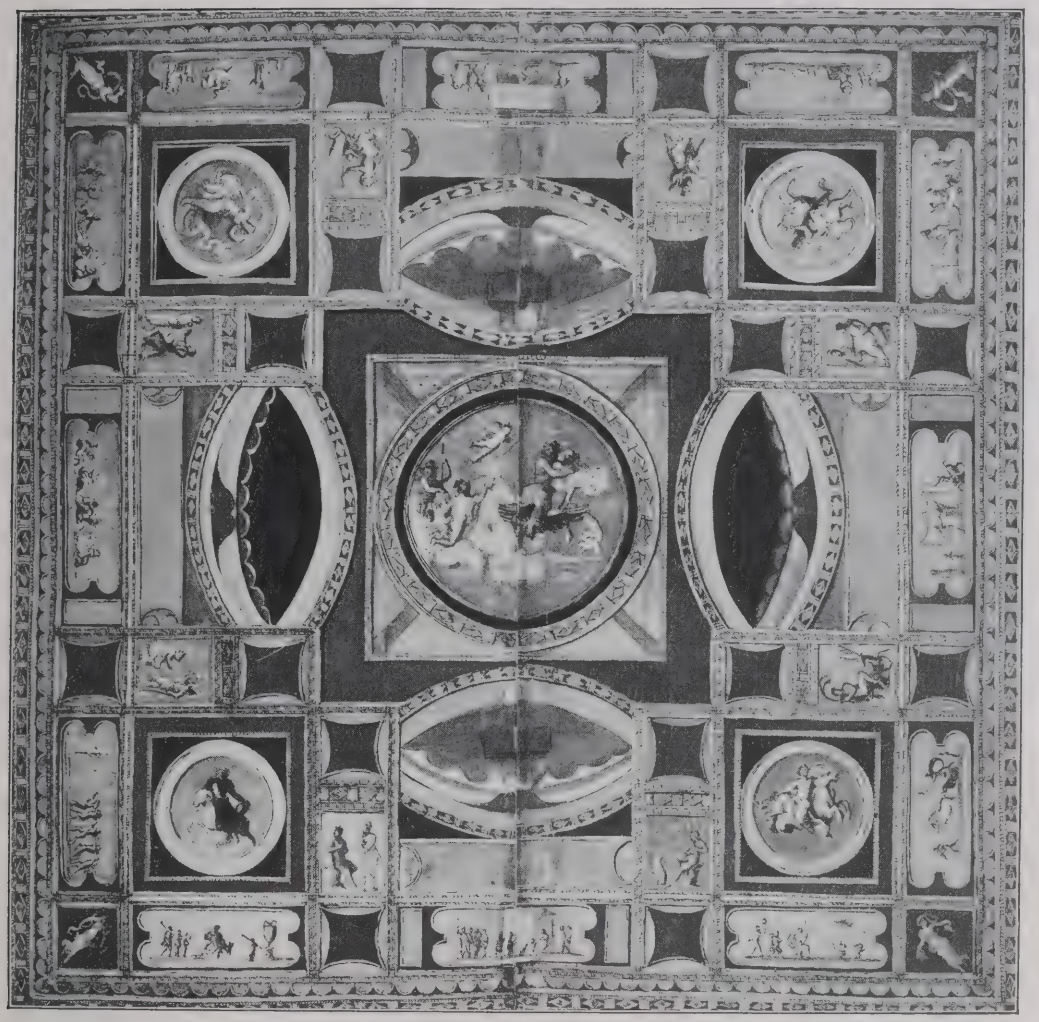
In Rom hat Tiberius (14—37), wie seine Historiker mißbilligend hervorheben, öffentlich eine geringe Bautätigkeit entfaltet, nur große Herstellungsarbeiten im Theater des Pompejus und Weiterführung des von Livia begonnenen Augustustempels unterhalb des Palatin am Forum sind zu nennen; beide Unter-

962. Der Isistempel im Marsfeld. Großbronze Vespasians

nehmungen zogen sich lange hin: als Schmuck der Bibliothek, die mit dem Tempel verbunden wurde, hat man noch in der letzten Lebenszeit des Kaisers die Kolossalstatue des Apollon Temenites aus Syrakus nach Rom überführt. Abgeschlossen wurden beide erst unter Caligula, der auch an der domus Tiberiana auf dem Palatin weiter baute, allerdings schon unter dem Einfluß seines Größenwahns. Von den Villen auf Capri, die Tiberius so lange bewohnte, ist uns nichts recht Anschauliches erhalten. Der dem echt römischen Sinn stets verdächtige Isiskult, der trotz aller staatlichen Befehdung auch in Rom tiefe Wurzeln geschlagen hatte, gab dem Kaiser im Jahr 19 durch einen großen Skandal Anlaß zu erneutem Einschreiten: der Tempel im Marsfeld samt dem Götterbild wurde vernichtet. Wie in andern Dingen, so stellte sich Caligula (37—41) auch diesmal in bewußten Gegensatz zu seinem Vorgänger und errichtete gleich im Anfang seiner Herrschaft den Tempel neu, dessen eigentümliche Erscheinung wir von einer Münze (Abb. 962) kennen. Es war ein Podiumtempel mit breiter Freitreppe; vier korinthisierende Säulen trugen einen halbrunden ägyptischen Giebel (vgl. Abb. 791), in dem Isis auf dem Siriushunde reitend erscheint; die Cella trägt ägyptisierendes Ornament und auch das Bildwerk zeigt ägyptische Formen, außer dem genannten Giebelfeld und der Kultstatue, die von der typischen Erscheinung der Isis abweichend in Gewandung und Haltung rein griechisch erscheint. Wir dürfen glauben, Wiederholungen in einem erst kürzlich als Isis erkannten Typus (gutes Exemplar in München, leider ohne Kopf) zu besitzen, deren Gewandstil durchaus »claudisch« ist (vgl. Abb. 959). Die »Juno Ludovisi« scheint in die gleiche Zeit zu gehören (S. 498) und gibt uns von dem Können dieser klassizistischen Kunst eine achtungswerte Probe. Ob die tatsächlich schon befohlene Überführung des phidiasischen Zeus nach Rom, damit er dort zu einer Statue des Caligula werde, künstlerischem Wohlgefallen oder nur überspanntem Selbstbewußtsein entstammte, und wie der für den Jahvetempel in Jerusalem in Auftrag gegebene Kaiserkoloss künstlerisch beschaffen war, können wir nicht entscheiden.

Die Bauten Caligulas waren im wesentlichen nur bestimmt, seinen persönlichen Bedürfnissen zu dienen. Sein phantastisches Unternehmen, die kaiserliche Residenz auf dem Palatin durch eine Brücke mit dem Capitol zu verbinden und auf letzterem neben Jupiter sich eine neue Wohnung zu bauen, wird schon im Altertum mit Recht zu Neros Überspanntheiten in Parallele gesetzt. Als sein pomphaft eingeleiteter Feldzug gegen Britannien am Ärmelkanal ein unwürdiges Ende fand, indem die Soldaten am Strande Muscheln auflesen mußten, die als ›Beute des Ozeans für Palatium und Capitolium« bestimmt seien, dachte Caligula offenbar an seine

963. Von der claudischen Wasserleitung in der römischen Campagna



964. Volta dorata. Decke aus Neros Goldenem Hause. (Francesco de Hollanda)

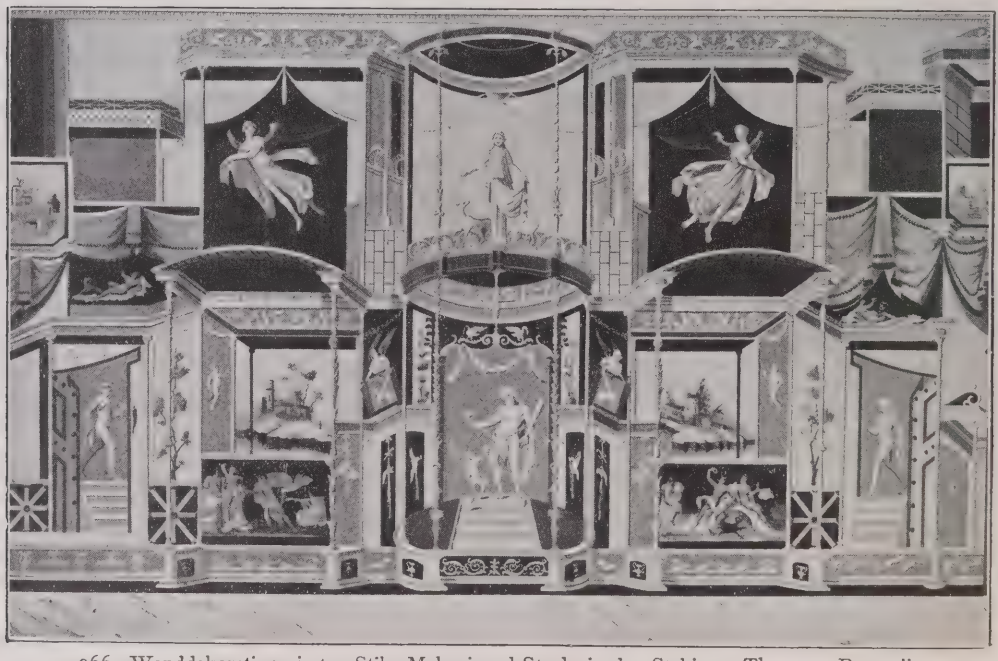
Neubauten auf beiden Stellen; Wände mit Mustern aus bunten Glaswürfeln und Muscheln zu bedecken, ist eine in dieser Zeit vor allem bei Thermen aufkommende kleinliche Mode, welche jenes bombastische Wort wohl erklären, aber nicht entschuldigen kann.

In die Zeit des Claudius (41—54) würde nach seiner Inschrift der Tempel des Augustus und seiner Gemahlin in Vienne fallen, denn sie setzt die Konsekration der Livia voraus, die erst 41 erfolgte. Aber ebensogut wie bei dem Augustustempel in Rom (S. 507 f.) muß sie auch hier nachträglich aufgenommen worden sein. Der Tempel wird allerdings nach seinen, noch an die republikanische Zeit erinnernden Formen neuerdings sogar vor Augustus datiert, müßte also überhaupt seine Bestimmung ganz gewechselt haben. Sein Gegenstück ist der Tempel in Nîmes (Abb. 927). Eine stärkere Seite der claudischen Baukunst waren Nutzbauten, wie Tiberius' Prätorianerlager bei Rom, ferner die Anlage des großartigen Hafens bei Ostia und der 5640 m lange, freilich nicht ganz vollendete Tunnel zur Ableitung des Fuciner Sees, beide von Claudius unternommen. Noch heute zeugen die langen Bogenreihen der Wasserleitungen, die so wesentlich das Bild der römischen Cam-

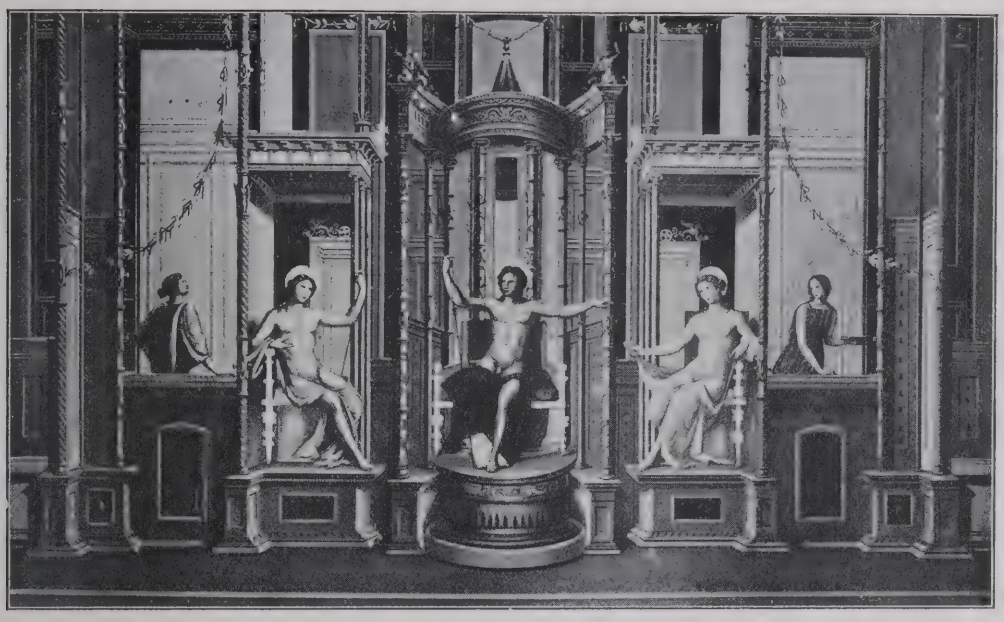
965. Kitharöde, Marmorstatue aus Castel Gandolfo. Vatican (Der Kopf und die Hände ergänzt)

pagna bestimmen (Abb. 963), von der Fürsorge dieses Kaisers für die Wasserversorgung der Hauptstadt; das mit der 93 km langen claudischen Wasserleitung verbundene Stadttor (Porta Maggiore) setzt den Rustikastil der Bogen angemessen fort.

Unter Nero (54—68) verwüstete der berühmte neuntägige Brand (64) fast das ganze republikanische Rom außer Forum und Capitol, und außerdem einen Teil des Palatin. Die Neuordnung bot Gelegenheit, die schon vorher angestrebte Verbindung zwischen Palatin und Esquilin durch eine großartige Anlage zu erreichen, die im ganzen etwa 50 ha groß, aus großen Wohnbauten und Park, sogar mit einem künstlichen See, bestehend, die Vorzüge einer Villa mit denen eines Palastes vereinigen sollte. Die erste Stelle nahm Neros berühmtes Goldenes Haus ein, das Werk der Architekten Severus und Celer. Die riesigen Anlagen sind nie fertig geworden und wurden später von anderen Bauten (Colosseum, Thermen Trajans) verdrängt oder überbaut. Was wir von dem Luxus der Einrichtung hören, macht zum Teil einen recht spielerischen Eindruck, und die erhaltenen Teile bleiben, selbst bei der Voraussetzung, daß es nebensächlichere Räume sind, hinter der Erwartung und selbst hinter den besseren gleichzeitigen Arbeiten in Pompeji (4. Stil) zurück. Trotzdem haben die ornamentalen Teile auf die Künstler der Renaissance einen starken Eindruck gemacht und die Anregungen zu ihren »Grottesken« gegeben. Den erfreulichsten Eindruck machen die leichtgewölbten Decken der Haupträume,



966. Wanddekoration vierten Stils, Malerei und Stuck, in den Stabianer Thermen, Pompeji



967. Wand vierten Stils aus der pompejanischen Casa di Apolline

wo Stuckreliefs und Gemälde vereinigt auftreten (Abb. 964). Der leitende Maler war ein Römer, Famulus (nach der Überlieferung; man vermutet meist Fabullus). Als ein Sinnbild des neronischen Cäsarenwahnsinns ragte in dem Vorraume des Goldenen Hauses die ungefähr 35 m hohe Erzstatue des Kaisers empor, von Zenodoros in mangelhafter Gußausführung hergestellt, später zum Sonnengott umgestaltet. Seinen als Musiker erworbenen Ruhm ließ Nero in einer Anzahl von Statuen verkörpern, die ihn als apollinischen Kitharöden zeigten; dasselbe Bild setzte er auch auf seine Münzen, und sie erlauben die Erscheinung solcher Kaiserbilder in einigen Apollo genannten Statuen wiederzuerkennen (Abb. 965), äußerlichen und unfeinen Wiederholungen älterer Motive und Formgebung.

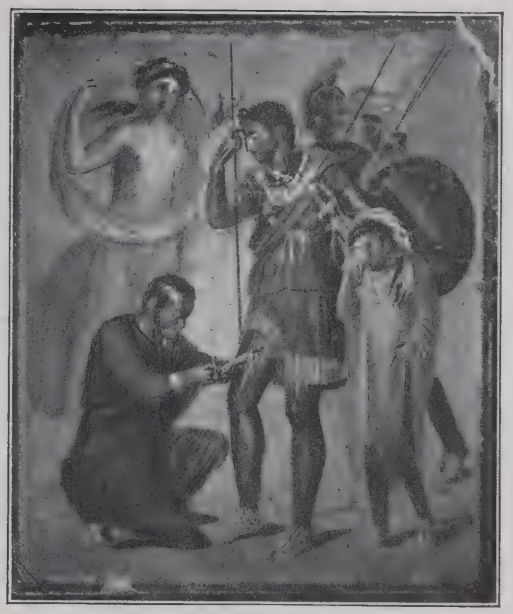
968. Opfer der Iphigeneia. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa del poeta tragico. Neapel

969. Speisesaal im Hause der Vettii. Pompeji

Von den Bauten des Nero sind seine großen Thermen im Marsfelde zu erwähnen, die nach griechischer Sitte (S. 390) wieder mit Palästren verbunden wurden. Eine für die Bäder wichtige Erfindung fällt in diese Zeit: die Herstellung großer verglaster Fenster, wie sie z. B. die bei der Verschüttung noch unfertigen pompejanischen Zentralthermen erhalten sollten. Für spätere Bauten, auch Wohnbauten, sind sie mehrfach nachgewiesen. Vielfach verwendete man dazu Marienglas. Ihre erste Erwähnung scheint die in Philons boshaftem Bericht über seine Audienz bei Caligula; damals war es offenbar etwas ganz Neues.

Zum Vergleich mit dem Goldenen Hause bietet sich noch einmal Pompeji dar. Ein so exklusiver und zugleich wegen der Sorgfalt seiner Ausführung so kostspieliger Dekorationsstil wie der dritte oder augustische (S. 501) konnte sich nicht lange halten, besonders nicht allgemeine Verbreitung auch in bescheideneren Häusern finden. So trat ihm denn in der claudischen Zeit, wenn nicht schon früher, ein vierter Stil zur Seite, um ihn bald ganz zu verdrängen. Die Farben waren zu ernst, die Räume zu eng geworden. An die Stelle trat eine etwas protzenhafte Vorliebe für prunkende, lebhafte Farben: die Wände erstrahlten in Zinnober, Safran, Blau, Purpur; Säulen und andere Architekturglieder erschienen nicht mehr weiß, sondern goldgelb. Das kühle Kolorit wird durch ein warmes abgelöst. Dazu kommt, auf den zweiten Stil zurückgreifend, aber weit über ihn hinausgehend, die Auflösung der Wand und scheinbare Erweiterung des Raumes durch Vorsprünge und Durchblicke. Zu diesem Zwecke wird ein phantastisches Spiel mit dünnen, künstlichen, unmöglichen Architekturformen getrieben (S. 386), ein stetes Durchbrechen der Wand vermittelst perspektivischer Durchblicke (Abb. 966). Auf Durchsichten war ja die ganze Architektur des Hauses berechnet; dieser Umstand mag auf die Vorliebe für perspektivische

970. Mars und Venus.
Aus der Casa di Marte e Venere



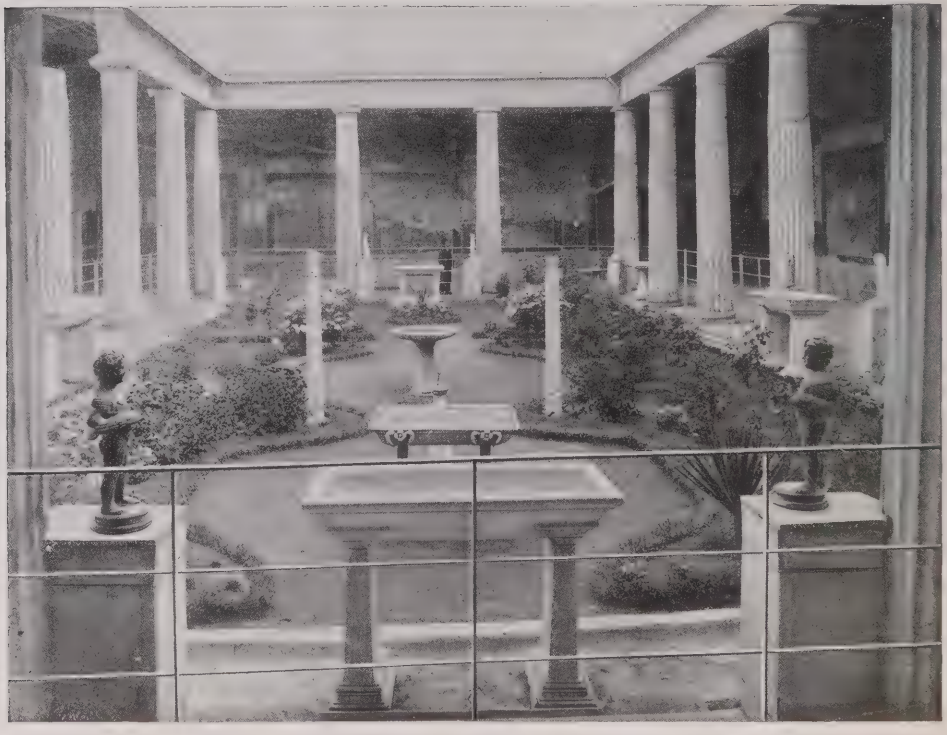
971. Äneas' Verwundung.
Aus der Casa di Sirico

Dekorationsmalerei Einfluß geübt haben. Eine andere stärkere Einwirkung kam aber auch jetzt wieder (vgl. S. 478) von Seiten der Bühne, deren szenische Herrichtung sich in manchen Wanddekorationen widerspiegelt (Abb. 967). Zahllose Gemälde, groß und klein, lose oder umrahmt, sind über die bunten Wände verstreut. Sie führen uns ältere Bilder in neuer Gestaltung und landschaftlicher Umgebung vor, sie wiederholen griechische Tafelgemälde oder geben sich wenigstens den Anschein, es zu tun (Abb. 968); auch Stuckreliefs treten, wie im Goldenen Hause, den Gemälden zur Seite (Abb. 966). Von dem lebhaften, reichen und festlichen Aussehen eines so dekorierten Saales mag Abb. 969 eine Vorstellung vermitteln. Die Mitte der Wände ist von mythischen Bildern eingenommen (Daidalos mit der künstlichen Kuh vor Pasiphae und die Bestrafung des Ixion vor der thronenden Hera), Ersatz für die an solcher Stelle gedachten Tafelbilder; ein solches hat tatsächlich deutliche Spuren an entsprechender Stelle eines andern Saales des Hauses hinterlassen, der zu dessen älterer Dekoration gehört, während der abgebildete nach dem Erdbeben von 63 anzusetzen ist und schon ein Nachlassen an Feinheit erkennen läßt, wie es vielleicht durch die Eile beim Wiederaufbau entschuldbar, nun aber mehr und mehr die Regel wurde. Dieser Stil, der bis zum Untergang der Stadt (79) herrschte, ist es, der uns Modernen zumeist vor Augen steht, wenn wir von pompejanischen Wänden sprechen. Alles ist auf den Effekt berechnet; sorgfältigere Malereien werden selten, die meisten sind flott, vielfach flüchtig gemalt. Auch in der gemalten Architektur kommt es nicht mehr auf Einzelheiten an, sondern auf das Gesamtbild, das mit seinen vielfachen Gründen, zahllosen dünnen, meist goldenen (gelben) Stützen, Perspektiven und Durchblicken den Eindruck eines unendlichen Raumes machen soll. Für die Fabrikarbeit (die sich auch in den mit der Schablone gemachten Stuckgliederungen zeigt) ist die häufige Benutzung derselben Vorlage in den Bildern bezeichnend. Im ganzen herrscht darin ein freier Ton, eine große Vorliebe für Liebesszenen und nackte Gestalten (Abb. 970). Die hauptsächlichen Stoffe liefert noch immer die griechische Mythologie; selten tritt ein

972. Bäckerladen
Aus der Casa del panattiere

römischer Gegenstand (Abb. 971 nach Vergils Äneis 12, 398 ff.) in Wettstreit damit, oder die Schilderung wirklichen Lebens führt zu plattem Realismus (Abb. 972). Indessen trotz aller Mängel und Übertreibungen dieses Stils bleibt doch die Gesamtwirkung der pompejanischen Wanddekoration bedeutend: sie steht in Übereinstimmung mit der umgebenden farbensatten Natur. Den Reiz eines pompejanischen Hauses dieser Zeit, eines der besten und geschmackvollsten, stellt noch heute das möglichst in seinem alten Bestande belassene eben genannte Haus der Vettier vor Augen, mit seinem überaus reichen Bilderschmuck (Abb. 969), seinem kultivierten und auch etwas gezierten Hausgarten im Peristyl (Abb. 973). In der Wanddekoration und den ihr eingefügten Bildern erschöpfte sich aber die Malerei völlig; die ruhmvolle griechische Tafelmalerei galt als »sterbende Kunst«, ihre Erzeugnisse fanden in den Gemäldesammlungen ihre Unterkunft.

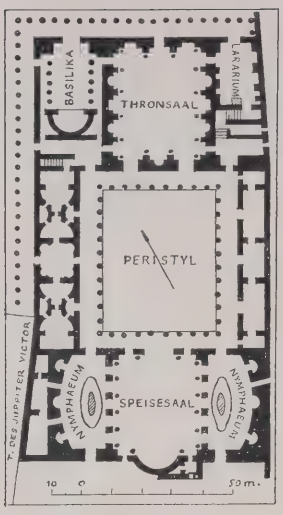
Die Flavier (69—96). Die drei flavischen Kaiser treten in unserer Überlieferung hauptsächlich als große Bauherren auf. Die Verhältnisse selbst drängten sie dazu. Im Jahre 69 n. Chr. brannte der capitolinische Tempel (S. 474) ab; zehn Jahre darauf verwüstete eine



973. Das Peristyl im Hause der Vettier in Pompeji

974. Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom

große dreitägige Feuersbrunst, nicht viel weniger verderblich als die neronische, außer dem Capitol das Marsfeld mit den Prachtbauten der augustischen Zeit. So war das alte Rom geschädigt oder vernichtet. Was Nero begonnen, setzten die Flavier fort, und es entstand ein neues, nach regelmäßigem Plan angelegtes Rom mit breiten Straßen, durchlaufenden Hallen, reichen Wasseranlagen und prächtigen Gebäuden. Zunächst galt es, das Goldene Haus (S. 508), das mit seinen weiten Anlagen den Verkehr sperrte, zu beseitigen, was nur allmählich durchgeführt werden konnte. In der Tiefe zwischen Palatin, Cälius und Esquilin, die der neronische Palast als See benutzt hatte, erhob sich Vespasians gewaltiger Bau, das für 40—50000 Zuschauer berechnete flavische Amphitheater (das sog. Kolosseum), von Titus um ein viertes Stockwerk erhöht und 80 eingeweiht, von Domitian vollendet (Abb. 974). Was etwa 100 Jahre zuvor in Pompeji bescheiden begonnen worden war (S. 477), erhielt hier seine vollkommene Durchbildung. Das Amphitheater hatte die für solche Anlagen übliche Form einer Ellipse. Die Anordnung der inneren Räume war sinnvoll für die Benutzung wie für die bequeme Zugänglichkeit aller Plätze eingerichtet. 80 Arkaden führten im untersten Stockwerk in die gewölbten Galerien, durch die man in zwei innere, konzentrisch laufende Gänge und zu den sehr zweckmäßig angeordneten Treppenfluchten gelangte. Die oberste Sitzreihe wurde mit einer Säulenhalle umgeben. Das Gebäude ist auch dadurch bemerkenswert, daß, während die beiden untersten Geschosse nur Tonnengewölbe kennen, in den höheren Teilen Kreuzgewölbe auftreten, von Ziegeln mit Gußwerk hergestellt. Es scheint somit, daß diese für die ganze weitere Entwicklung des Gewölbebaues überaus wichtige Neuerung, die die Last des Gewölbes von den Wänden auf einzelne Stützen überträgt und eine viel freiere Gestaltung der überwölbten Räume ermöglicht, gegen Ende der siebziger Jahre eingeführt ward. In der Gliederung der äußeren Architektur erscheint



975. Flavischer Palast auf dem Palatin

dasselbe System wie am Theater des Marcellus (Abb. 911) festgehalten; die Halbsäulen folgen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung übereinander, die Mauer des obersten Stockwerkes wird durch korinthische Pilaster belebt. Außer dem Amphitheater, dem gemeinsamen Bau der drei Flavier, unternahm Vespasian alsbald nach seinem Regierungsantritt den Neubau des capitolinischen Jupitertempels. Auch einen Tempel des Claudius erbaute er und begann 71 ein neues Forum, das Forum Pacis mit dem großen Friedenstempel, zu Ehren der Eroberung Jerusalems errichtet. Dasselbe Ereignis veranlaßte auch unter Domitian den Bau des Titusbogens auf der Höhe der Velia, dessen Reliefs wir (Abb. 980) kennen lernen werden. Titus selbst vollendete während seiner kurzen Regierung in der Nähe des neronischen Palastes am Abhange des Esquilin die schon von seinem Vater begonnenen Thermen, nur klein, aber als die ersten in dieser Stadtgegend; eine große Treppe führte zu ihnen empor.

Die bedeutendsten Bauten fallen in Domitians, ja auch längste Regierung (81—96). Unter ihm ward der nach kurzem Bestehen wieder eingeäscherte capitolinische Tempel zum viertenmal aufgebaut, wiederum in korinthischem Stil, in der schlanken Form, die wir durch Münzen und Reliefs (Abb. 1006) kennen lernen; er war überaus reich ausgestattet, das Giebelfeld mit dem capitolinischen Dreiverein in strenger Symmetrie zwischen Sol und Luna zu Wagen geschmückt. Auf Domitian geht auch der flavische Kaiserpalast auf dem Palatin, fortan das offizielle Palatium, zurück, als dessen

976. Fries mit Opfergerät und Kranzgesims vom Vespasiantempel in Rom

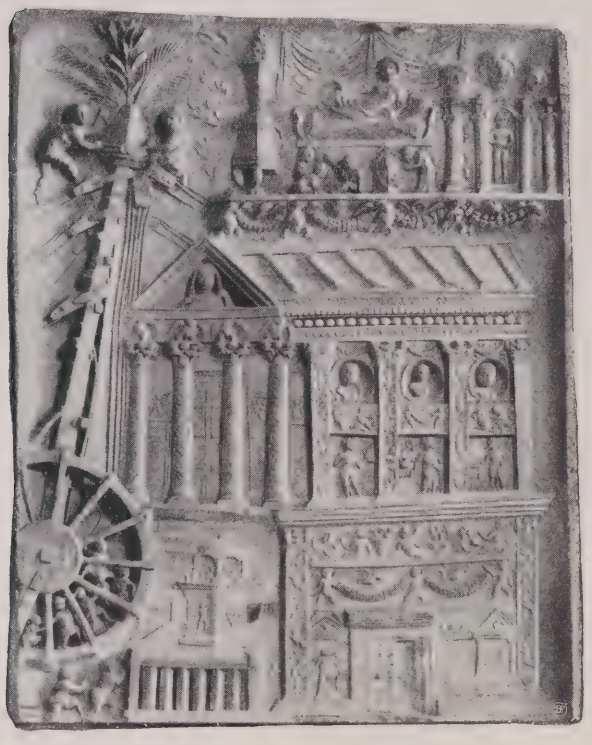
977. Grabcippus des P. Fundanius Velinus. Louvre

Baumeister Rabirius genannt wird. Die Anordnung der offiziellen Prunkräume (Abb. 975) zeigt so wenig wie der augustische Palast (S. 485), der in den neuen Palast einbezogen worden zu sein scheint (daher dieser auch domus Augustiana genannt wird), irgendeine Ähnlichkeit mit dem römischen Privathaus; alles ist nach griechischer Weise in einer Folge großartiger Säle um ein Peristyl herum angeordnet und mit Rücksicht auf den kaiserlichen Dienst und Hofhalt in großen Verhältnissen entworfen. Ein »korinthischer« Saal (S. 384), mit buntem Marmor bekleidet und mit einem Tonnengewölbe von 32 m Spannweite überdeckt, seitlich von einer »Basilika« mit Apsis und einem »Larenheiligtum« umgeben, beginnt als Empfangssaal die Reihe; dann folgt das große Peristyl mit Nebenräumen, zum Schluß der wiederum mit einer Apsis versehene Speisesaal, der nach Art eines »kyzikenischen« Saales (S. 384) beiderseits die Aussicht auf blumengeschmückte Räume (Nymphäen) eröffnete. Die Prunksäle wurden durch ein Wohngebäude und einen Garten in Form einer Rennbahn ergänzt. Eine großartige Villa des Kaisers im Albanergebirge bei Castel Gandolfo folgte dem Vorbilde der neronischen Anlagen bei dessen Palaste. Unterhalb des Palatin erneuerte Domitian den abgebrannten Tempel des Augustus mit zugehöriger Bibliothek. Andre Bauten galten der Verherrlichung der flavischen Familie: außer dem Titusbogen (S. 514) der Tempel des Vespasian und Titus, von dem noch drei Säulen unterhalb des Tabularium erhalten sind; im Marsfelde die kolossale Porticus Divorum, eine Säulenhalle von 200 m Länge und 55 m Breite, mit einem dreitorigen Eingang, mit Tempeln der vergötterten Kaiser Vespasian und Titus; endlich auf dem Quirinal der von Marmor und Gold glänzende Grabtempel für das flavische Geschlecht, der vielleicht die alte Rundform beibehielt. Dazu kam ein neues, erst von Nerva vollendetes Forum, das die Lücke zwischen dem Augustusforum und Vespasians Friedensforum schließen sollte, das sog. Durchgangs- oder Pallasforum (auch Nervaforum genannt), von dessen Umfassungsmauer ein Rest mit vortretenden Säulen und gekröpftem Gebälk in den »Colonnaccen« erhalten ist (ein Minerventempel nahm die Mitte ein); ferner im Marsfeld ein großes Stadium (Piazza Navona) und ein Minerventempel (S. Maria sopra Minerva). Endlich errichtete Domitian mehrere Prachtbrunnen, neben dem Amphitheater die Meta sudans, auf dem Esquilin zu Ehren des doppelten Sieges von 89 über Germanen und Daker einen schmuckvollen Brunnen, zu dem die fein durchgeführten »Trophäen des Marius« (jetzt an der Capitoltreppe) gehörten. Dazu noch eine Reihe neuer (Fortuna Redux) oder erneuerter Tempel (Isis und Sarapis, Pantheon) und öffentlicher Gebäude: für 15 Jahre eine außerordentliche Tätigkeit!

An den Bauten Domitians wird öfter die große Pracht hervorgehoben. Das bestätigt das Gesims des römischen Vespasiantempels (Abb. 976), dessen Ornamentfülle keinen leeren Platz duldet und dadurch die Betonung der Hauptglieder undeutlich macht (vgl. Abb. 928). Eine solche Häufung gleichwertiger Ornamente, die in den jüngern tuskanischen Tempeln vorgebildet war, kehrt auf Grabaltären dieser Zeit wieder (Abb. 977), etwas Ruheloses, das sich nicht genug tun kann. Die Wirkung wird dadurch erhöht, daß die Orna-

978. Pfeiler vom Hateriergrabmal. Marmor. Lateran

mente, scharf herausgearbeitet, wie aus dunklem Grunde hervortreten (vgl. Abb. 978). Eine ähnliche Überfülle wie am Vespasiantempel begegnet uns am Titusbogen, am Pallasforum, am Serapeum; sie herrscht auch in dem Bild des Grabtempels auf einem Relief von dem Grabmal der Haterier bei Centocelle (Abb. 979). Hier ist das ganze Gebäude mit Bildwerk und Ornamenten übersponnen, wie es auch bei dem Grabmal selbst der Fall war. Der gleichen Richtung entspringt das Kompositkapitell, das in öffentlichen Bauten zuerst am Titusbogen auftritt: ein ionisches Diagonalkapitell auf ein korinthisches Akanthuskapitell gelegt, wobei zu Gunsten reicherer Wirkung völlig auf organischen Zusammenhang verzichtet wird. Von der Wölbung, zum Teil auch dem Kreuzgewölbe, machte die flavische Architektur im Amphitheater, in den Thermen, im Palatium ausgiebigen Gebrauch, der Kuppelbau scheint dagegen nur erst sparsam geübt zu sein. In Pompeji, wo Wölbung seit der Tuffzeit im Gebrauch ist, tritt eine kleine flache Kuppel erst ganz zuletzt in dem Laconicum der beim Untergang (79 n. Chr.) im Bau begriffenen Zentralthermen auf; in den älteren Thermen (Abb. 741) hatte man sich über dem kleinen kalten Bade noch mit einem oben abgeschnittenen Kegel beholfen. Für den palatinischen Palast beruht die Annahme eines Kuppelsaales nur auf einer nicht ganz klaren Dichterstelle, die Ruinen bieten keinen Anhalt. Leider erlaubt es die Dürftigkeit der erhaltenen Reste nicht, uns von der Vielseitigkeit und besonderen Kunstweise der domitianischen Architektur ein ganz genügendes Bild zu machen; außerhalb Roms kommen etwa die Vespasiantempel in Pompeji (klein und eng) und in Brescia (mit vorspringender Säulenhalle) in Betracht.



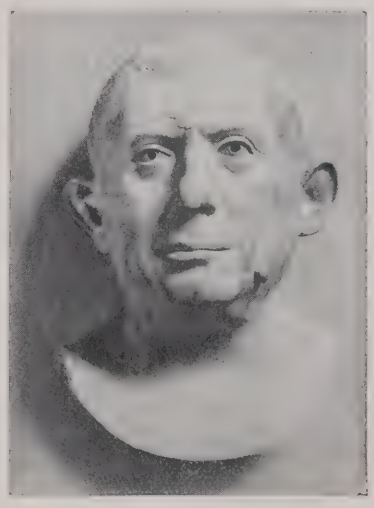
979. Grabtempel im Bau. (Das Innere über dem Dache dargestellt.) Relief vom Grabe der Haterier bei Centocelle. Lateran

Leidet die flavische Ornamentik bei aller Pracht an ihrer Überfülle und Wucht, so zeigt sich auch in der Skulptur gegenüber der feinen, bewegten und doch im besten Sinne natürlichen Ausdrucksweise der claudischen Kunst eine zunehmende Flüchtigkeit und darum Schwere der Form. Die berühmten Reliefbilder des Titusbogens, die Krönung des im Triumph einziehenden Kaisers durch Victoria und die Einbringung der eroberten Trophäen Jerusalems

Siebenarmiger Leuchter Tisch für Schaubrote

980. Die Beute aus dem Tempel in Jerusalem. Relief vom Titusbogen

(Abb. 980), lassen das bei aller Anerkennung für die lebendige Gesamtwirkung deutlich erkennen. Sonst sind flavische Reliefs selten. Dem Anfang dieser Zeit gehört der unbedeutende Altar des Vespasianstempels in Pompeji an, ihrem Ausgange der anmutig belebte Fries vom Pallasforum (S. 515), der die weiblichen Arbeiten unter Minervas Anleitung und Schutz schildert. Die Bildnisse der frühen flavischen Zeit mit ihrer charakteristischen Ähnlichkeit, aber weichen, keine Härte der Zeichnung duldenden Wiedergabe stehen damit nicht im Widerspruch. Ein Beispiel bietet die Erzbüste des pompejanischen Bankiers L. Cäcilius Jucundus (Abb. 981). Später beginnt die für Trajans Zeit charakteristische Härte. Viel gepriesen wird eine eherne Reiterstatue Domitians auf dem Forum. Die Panzerstatuen der flavischen Zeit stehen an feinem Geschmack hinter den augustischen zurück und suchen durch dieselbe Überfülle von Bildwerk am Panzer zu wirken, die der flavischen Ornamentik überhaupt eigen ist.



981. Büste des L. Cäcilius Jucundus, aus Pompeji. Bronze. Neapel

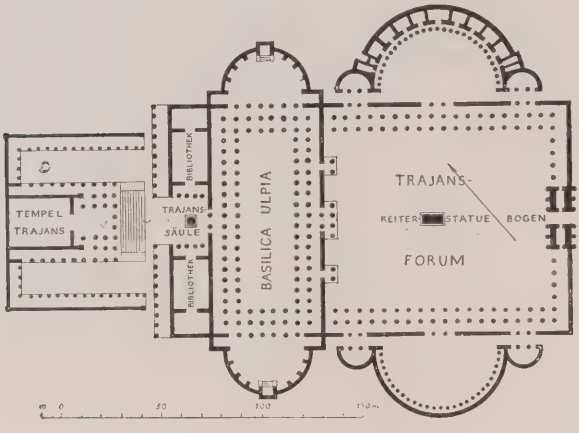
Zur Zeit der Flavier werden uns die letzten Namen römischer Maler genannt, Cornelius Pinus und Attius Priscus, die bei Vespasians Wiederherstellung des Tempels des Honos und der Virtus (71) mit Wandmalereien betraut waren, der letztere »mehr in der Weise der Alten«. Bemerkenswert ist, daß die wenigen erhaltenen Reste von Wandmalerei der späteren Zeit nicht den nero-

982. Trajans Donaubrücke mit Uferkastellen. Relief von der Trajansäule

nischen »vierten« Stil (S. 508) fortsetzen, sondern auf den »zweiten« (S. 478) zurückgehen.

Trajan (98—117). Mit Trajan besteigt der erste Kaiser nicht italischer Herkunft, ein Spanier, den Thron; er ist auch der erste, der die Kunstpflege nicht auf Italien und etwa Gallien beschränkt, sondern auch auf die übrigen Provinzen, besonders die asiatischen und afrikanischen, ausdehnt. Die Architektur erhält bei ihm, wie bei den Flaviern, großartige Aufgaben (er erklärte, kaum genug Baumeister zur Verfügung zu haben); die Skulptur geht allmählich wieder zu schärferer Formgebung und vor allem zu einer rücksichtslos realistischen Erzählungsweise über, wodurch das national-römische Element, oft auf Kosten künstlerischer Feinheit, immer schärfer betont wird.

Trajan wetteiferte mit den Claudiern in Nutzbauten; Heerstraßen, Brücken, Wasserleitungen, Hafenbauten, Bäderanlagen entstanden in der Hauptstadt wie in den Provinzen. Zunächst finden wir ihn durch seine Dakerkriege zu großen Ingenieurwerken veranlaßt.



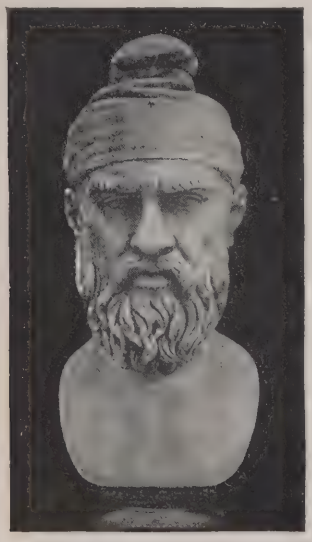
983. Grundriß des Trajanforums

Im Jahre 99 legte er in dem Engpaß (Kasan) der Donau oberhalb Orsova die teils in den Felsen eingeschnittene, teils balkonartig vorgebaute Kunststraße an, deren Spuren noch heute unser Staunen erregen. In Verbindung damit entstand in den nächsten Jahren am Eisernen Tor die große Donaubrücke, ein Werk Apollodors (Abb. 982). Zwanzig mächtige Steinpfeiler trugen den hölzernen Oberbau der 1070 m langen Brücke, während die 105 von Lacer erbaute Brücke bei Alcántara das Tajobett mit gewaltigen steinernen Bögen

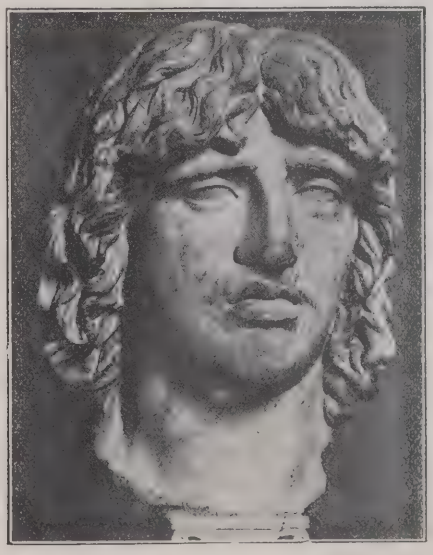
984. Friesstück vom Trajanforum. (Eroten Greife tränkend) Lateran

überspannt. Auf der letzteren Brücke erhebt sich in der Mitte ein schmuckloser Bogen; ein ähnlicher, 115 errichtet, ebenfalls ohne Reliefs, aber durch schlanke Verhältnisse ausgezeichnet, schmückt noch heute den Molo des von Trajan erneuerten Hafens von Ancona. Zu Trajans kriegerischen Monumenten gehört nach der Inschrift auch das 109 dem Mars Ultor errichtete große Tropäum in der Dobrudscha (Adamklissi), ein Rundbau, der mehr an die breit gelagerten Grabmäler (Abb. 935) als etwa an Augustus' Siegesdenkmal bei Monaco (S. 492) erinnert, dessen Zweck aber doch die monumentale Verkörperung römischer Herrschaft an der Reichsgrenze war. Sein reicher Reliefschmuck ist im wesentlichen von soldatischen Steinmetzen in ziemlich barbarischer Weise ausgeführt.

Trajans bedeutendste Bauten schmückten die Hauptstadt. Hier stand ihm der Erbauer der Donaubrücke zur Seite, der geniale Apollodoros von Damaskos; die von ihm

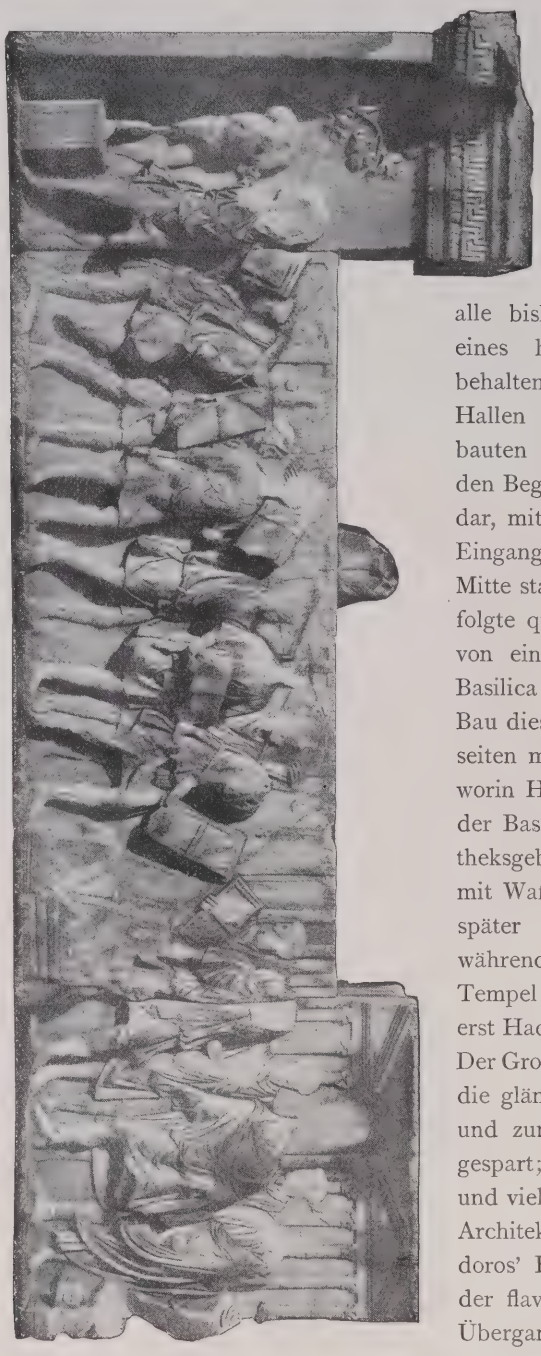


985. Dakerhäuptling vom Trajanforum
Vatikan



986. Barbarenkopf (Suebe?) vom Trajanforum
Brit. Museum

neben den kleinen Titusthermen (S. 514) zum Teil über den Resten des Goldenen Hauses erbauten Trajanthermen, 280×210 m groß, gaben das erste Beispiel jener planvollen Bäderanlage innerhalb einer weiten Palästra, die wir bald (S. 537 f.) genauer kennen lernen werden. Sein Meisterwerk war das vielbewunderte Trajanforum (Abb. 983 f.), das im Jahre 113 offiziell vollendet wurde; dieses Datum trugen der Ehrenbogen und die Säule. Die Anlage übertrifft weit alle bisherigen Kaiserfora, die den Typus eines hallenumgebenen Tempelhofes beibehalten hatten. Auch hier macht ein von Hallen und halbrunden zweistöckigen Anbauten umgebener Hof, 126 m im Quadrat, den Beginn. Er stellt das eigentliche Forum dar, mit einem sechssäuligen Ehrenbogen als Eingangstor vom Augustusforum her; in der Mitte stand das Reiterbild des Kaisers. Dann folgte quergelegt als Abschluß des Hofes die von einer doppelten Säulenreihe umgebene Basilica Ulpia, der größte und prächtigste Bau dieser Art, wiederum auf beiden Schmalseiten mit großer apsidenartiger Erweiterung, worin Heiligtümer lagen; zum Schluß, hinter der Basilika, die wahrscheinlich von Bibliotheksgebäuden eingefaßte Trajansäule, deren mit Waffenaufschüttungen geschmückte Basis später die Asche des Kaisers umschloß, während dessen Statue die Säule krönte. Den Tempel Trajans mit seinem Säulenhofe fügte erst Hadrian 119 auf beengtem Raume hinzu. Der Großartigkeit des ganzen Baues entsprach die glänzende Durchführung. Mannigfaltiges und zum Teil kostbares Material war nicht gespart; das Dach der Basilika war vergoldet und viel vergoldetes Bildwerk angebracht. Die Architektur verliert, sicherlich unter Apollodoros' Einfluß, jene überladene Ornamentik der flavischen Bauten (S. 515 f.); die vielen Übergangsglieder schwinden, Ruhe und Klarheit treten an die Stelle, ein größerer, freierer Zug herrscht in der Profilierung, besonders des Geison. Dazu muß eine Menge bildlichen Schmuckes vorhanden gewesen sein. Von den großen figürlichen Reliefs wird gleich die Rede sein; prachtvolle ornamentale Friese, in denen ein etwas schweres, aber klar gegliedertes



987. Südschranke der Rostra. Vernichtung von Schuldtafeln

988. Aus einer Dakerschlacht Trajans. Kolossalrelief vom Constantinbogen. Rom

Rankenwerk sich mit Figürlichem anmutig verbindet (Abb. 984), sind in Resten vorhanden. Vielleicht stammen auch die später an den Constantinbogen (Abb. 1063) versetzten Statuen gefangener Daker vom Trajanforum. Hier und in ähnlichen Bildern (vgl. Abb. 921) zeigt sich das Geschick der Römer, die Vertreter fremder Stämme lebenswahr zu schildern. Diese Barbaren erscheinen kaum minder charakteristisch als die Galater der pergamenischen Schule, nur sind es mehr nationale Typen als Einzelindividuen (Abb. 985). Gelegentlich tritt uns freilich auch ein solches entgegen (Abb. 986). Eine Erinnerung an Trajans Partherkrieg und Einnahme von Ktesiphon (115) enthält vielleicht einer der beiden dekorativ gearbeiteten Flußgötter auf dem Capitolsplatz, der dem Nil gesellte Tigris (später zum Tiberis umgestaltet); ihr ursprünglicher Platz wird vermutlich an einem Monumentalbrunnen (Nymphäum) auf dem Esquilin gewesen sein, wo sie das ganze Mittelalter hindurch als Wahrzeichen Roms lagen.

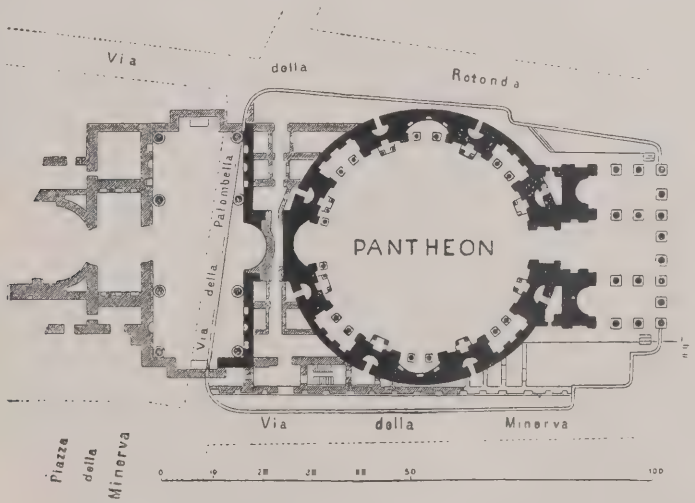
Eine besondere Rolle spielen in der trajanischen Kunst die historischen Reliefs. In den Anfang seiner Regierung fallen die Marmorschranken, welche einst die Rednerbühne auf dem Forum schmückten; zwei Maßnahmen des Kaisers vom Jahre 100, die Vernichtung von Schuldbüchern (Abb. 987) und eine große Stiftung für Waisenkinder, werden lebendig geschildert, in offenbarer Anlehnung an den Stil des Titusbogens (Abb. 980). Eine gedrängtere Komposition macht sich in dem kolossalen, jetzt noch etwa 20 m langen Friese geltend, der in vier Teile zerschnitten am Constantinbogen Platz gefunden hat. Eine in mehrere Gruppen zerfallende Dakerschlacht mit dem Kaiser in der Mitte (Abb. 988) tritt uns mit bewegtem Gewühl entgegen, das Feld in mehreren Reihen hinter- und übereinander völlig anfüllend. Unvermittelt ist am linken Ende die Einführung des von Victoria bekränzten Kaisers durch die Göttin Roma in die Hauptstadt (106) damit verbunden: eine

989. Tod des Decebalus. Von der Trajansäule. Marmor

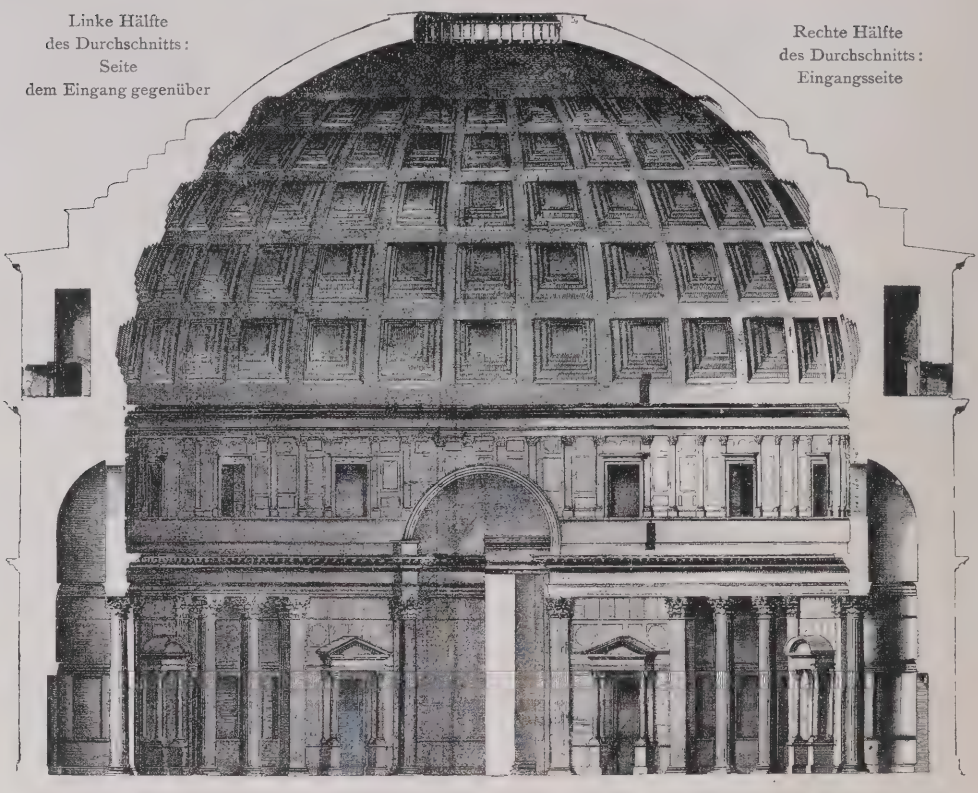
Neuerung, von der sogleich die Rede sein wird. Das vermutlich auf hohe Aufstellung berechnete und daher etwas derber ausgeführte Relief stammt vom Trajanforum. Die runden und oblongen Reliefs vom Constantinbogen, die man gemeiniglich ebenfalls für trajanisch hielt, gehören dagegen sicher in hadrianische und antoninische Zeit (Abb. 998. S. 531). In neuer Weise tritt das historische Relief in dem 200 m langen Bande einst bemalter Darstellungen auf, das die aus parischem Marmor errichtete Trajansäule umschlingt. Hier gewannen gewissermaßen die alten Triumphalgemälde (S. 468) eine dauerhafte Gestalt. Der Malerei entstammen in der Tat die beiden hauptsächlichen Neuerungen. Der lange Fries erzählt in ununterbrochener Folge, Szene an Szene gereiht, den Verlauf der beiden Dakerkriege (101—2 und 105—6) mit besonderer Rücksicht auf den Anteil des Kaisers, wobei die landschaftliche Schilderung eine bedeutende und selbständige Rolle spielt; eine ähnliche fortlaufende Kompositionsweise zeigten schon in augustischer Zeit die Odysseebilder (Abb. 914) und der esquilinische Grabfries (S. 480). Aber für den Fries der Säule war das Hintereinander des Titusbogens und zum Teil auch des großen Schlachtreliefs nicht zu brauchen, vollends bei dem wünschenswerten Flachrelief, sondern eine lockere Anordnung übereinander mit hohem Augenpunkt, wie einst auf den polygnotischen Bildern (S. 262 f.), trat an die Stelle und erlaubte eine freiere Entwicklung der einzelnen Bilder. Diese schildern in spannendem Wechsel Aufbruch, Marsch und Fahrt, Mauerbau, ruhige Szenen (Abb. 942), Schlachtgetümmel mit großer Deutlichkeit und Treue, sogar der Lokalitäten, nicht selten mit dramatischer Gewalt und poetischer Empfindung, so z. B. in der packenden Schlußszene, wo der Dakerfürst Decebalus im Walde umstellt und zum Selbstmord getrieben wird (Abb. 989), und wo dann Luna auf die weitere Verfolgung herabscheint: man glaubt geradezu die plastische Wiedergabe eines Gemäldes vor sich zu haben und darf sich an die Triumphalgemälde um so mehr erinnern, als die Trajansäule ebenso wie die Marcussäule den Anschein kannelierter Steinsäulen erstreben, um die spiralförmig ein weiches, breites, die Darstellung tragendes Band gewickelt ist. Die Ausführung ist sorgfältig, aber härter, trockner, realistischer als die der Reliefs des Titusbogens, die Erfindung, auch bei vielfach ähnlichen Szenen, immer

frisch und treffend; so sehr es dem Ruhm der römischen Waffen unter Trajans Führung gilt, so wird die Schilderung doch auch, wie einst in Pergamon (S. 427), den Feinden und ihren Erfolgen gerecht. Die Wirkung wird freilich dadurch verringert, daß die Reliefbilder in ihrer dreiundzwanzigfachen Umschlingung der Riesensäule sich schwer verfolgen lassen und so ihren Zweck, die chronistische Berichterstattung, nicht rein erfüllen; auch die Bemalung konnte diesen Übelstand nur wenig mildern. Den einleuchtenden Unterschied zwischen dieser Bildchronik, den wesentlich auf dekorativen Gesamteffekt gerichteten Einzelreliefs (Abb. 988) und den Ornamentfriesen (Abb. 984) wird man aus der Verschiedenheit der künstlerischen Aufgaben erklären, aber doch auch die Beteiligung mehrerer Persönlichkeiten anerkennen müssen. Ob auf deren Auswahl Apollodoros von Damaskos (S. 518), der selbst nie als Bildhauer genannt wird, irgendwelchen Einfluß geübt hat, können wir nicht sagen; die am engsten mit der Gestaltung der Architektur verbundenen Ornamentfriese können nicht wohl ohne seine bestimmende Mitwirkung entstanden sein; aber gerade sie wird man als Weiterbildung augustischer Ornamentik verstehen (vgl. Abb. 945). Sicherlich hat der Bau lange Zeit in Anspruch genommen und ist wahrscheinlich erst unter Hadrian vollendet worden. So ist die Säule noch gleichzeitig mit dem letzten Denkmal trajanischer Kunst, dem 114 errichteten Trajanbogen in Benevent. Nach dem einfachen Typus des Titusbogens gestaltet, wird die Architektur von den 26 Reliefs, darunter 14 großen, fast erdrückt, zumal da sie das ganze politische Leben Trajans umfassen, ihn schließlich von den capitolinischen Gottheiten als Ihresgleichen bewillkommnet darstellen und so an einer ähnlichen Überfülle von Figuren leiden wie das große Schlachtrelief. Neu sind hier die hochgestellten oblongen Reliefplatten, meistens paarweise zusammengehörig, eine Neuerung, die fortan sehr beliebt ward und neben den fortlaufenden Darstellungen die Ausbildung kleiner Gruppen begünstigte.

Auch die Bildnisse der trajanischen Zeit unterscheiden sich stark von denen der frühen flavischen Zeit und zeigen den soeben schon erwähnten etwas härteren Stil. Das Bruststück der Büsten ging jetzt bis unter die Achsel und den großen Brustmuskel herab. In der augustischen Zeit war der dargestellte Ausschnitt aus der Brust noch sehr klein, mitunter fast nur ein auf die Spitze gestelltes schmales Dreieck gewesen, und hatte sich nach und nach vergrößert. In antoninischer Zeit liegt dann die untere Grenze noch tiefer, so daß mit



990. Grundriß des Pantheon. (Durm)



991. Durchschnitt des Pantheon nach A. Desgodetz (1682), Zustand vor der Modernisierung durch P. Posi (1747)

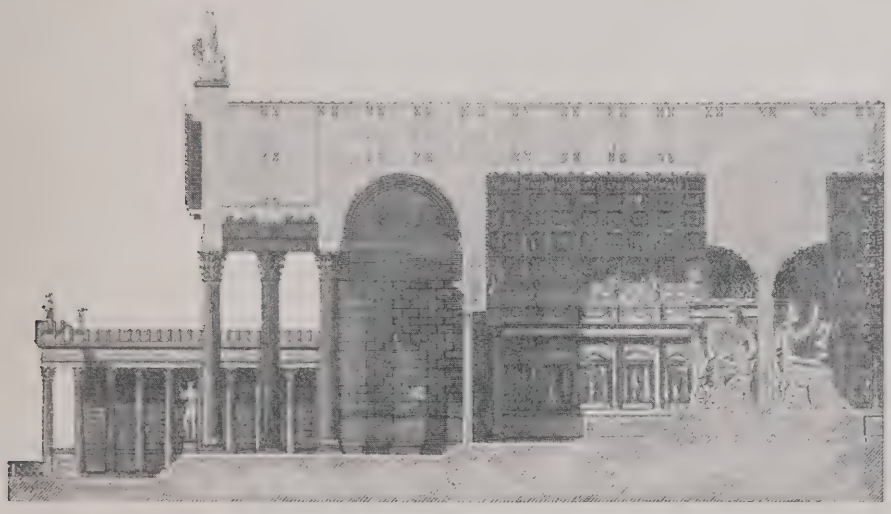
fortschreitender Entwicklung eine solche Büste den peinlichen Eindruck eines halbierten Körpers macht. Technisch ist bemerkenswert, daß der schon im 1. Jahrhundert beginnende Gebrauch des Bohrers stärker um sich greift, um nach und nach als formgebendes Element den Eindruck der Skulptur zu bestimmen.

6. Von Hadrian bis Alexander Severus (117—235)

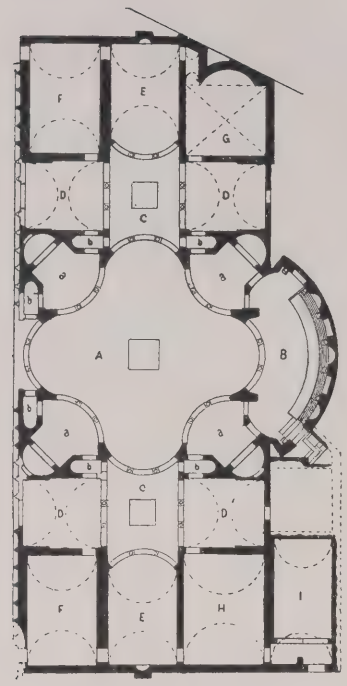
Hadrian (117—138) hat vor allem auf dem Gebiete der Architektur bestimmend und fördernd gewirkt. Noch ehe er den Thron bestieg, scheint er das Werk begonnen zu haben, an das sich sein höchster Ruhm knüpft. Im Jahre 110 war das Pantheon Agrippas (S. 485) infolge eines Blitzschlags niedergebrannt; es wurde nach Ausweis der Ziegelstempel ungefähr in den Jahren 115—125 von Hadrian gleichzeitig mit den benachbarten Thermen Agrippas in prächtigster Weise erneuert (Abb. 990f.). Hatte bisher der Kuppelbau in Rom nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt (S. 516), so tritt er hier mit einer in technischer wie in künstlerischer Beziehung gleich vollendeten Musterleistung auf; zum erstenmal in der Welt, so weit unsere Kunde reicht, ward ein großer Raum mit einer Kuppel von solcher Weite ($43^1/_2$ m im Lichten) überwölbt. Das hadrianische Pantheon ist als Innenbau die höchste Leistung römischer Kunst, die noch der Phantasie der Renaissance-Architekten als Ideal vorschwebte; außen war es ganz schlicht mit Marmor, weiter oben mit Stuck verkleidet, aber von Gebäuden dicht umlagert. Der mächtige Eindruck des Baues beruht wesentlich

auf den Verhältnissen und der Beleuchtung. Der untere Zylinder und die Halbkuppel haben gleiche Höhe, die Gesamthöhe ist daher gleich dem Durchmesser des Rundbaus, 150 Fuß; die beiden Stockwerke des Zylinders sind nach dem goldenen Schnitt geteilt. Sieben Nischen, im Grundriß abwechselnd halbrund und viereckig, gliedern die 6 m dicke Mauer, eine achte bildet den Eingang und reicht, ebenso wie die ihr gegenüberliegende Hauptnische, bis in das obere Stockwerk hinein, in dem sie in die architektonische Pilasterdekoration etwas unorganisch einschneidet (Abb. 991). Die andern Nischen reichen nur bis zum unteren Gesimse, das hier von je zwei Säulen aus numidischem und phrygischem Marmor (Giallo und Pavonazzetto) getragen wird. Die Kuppelwölbung, die auf dem oberen Gebälke ruht, ist mit tiefen, perspektivisch verkürzten Kassetten geschmückt — ein ursprünglich aus der Füllung einer geraden Balkendecke (Abb. 504) entwickeltes, aber längst auf Tonnengewölbe (vgl. Abb. 993) übertragenes Motiv, durch das zugleich die Masse der Wölbung gemindert wird. Das völlig einheitliche Licht strömt ausschließlich aus der 9 m weiten, mit einem Erzring eingefaßten oberen Öffnung herab und verbreitet eine wunderbar ruhige Beleuchtung. Bunter Marmor erhöhte die Pracht des Innern, die zum Teil verständnislosen Ausbesserungen zum Opfer gefallen ist, so namentlich die Inkrustation in der Zone der Fenster. Die acht Wandflächen zwischen den Hauptnischen sind tabernakelartig mit Säulen von numidischem Marmor oder von Porphyr, mit teils gradlinigen, teils gerundeten Giebeln geschmückt; es ist das alexandrinische, uns auch aus Pompeji bekannte Motiv (S. 487 f.). Ein rechteckiger Torbau (mit je einer mächtigen Nische neben dem Eingang) scheint ursprünglich die Fassade

992. Kapitell vom Castortempel. (Ancelet bei d'Espouy)



993. Tempel der Venus und Roma. Teil des Durchschnittes. (Knapp)



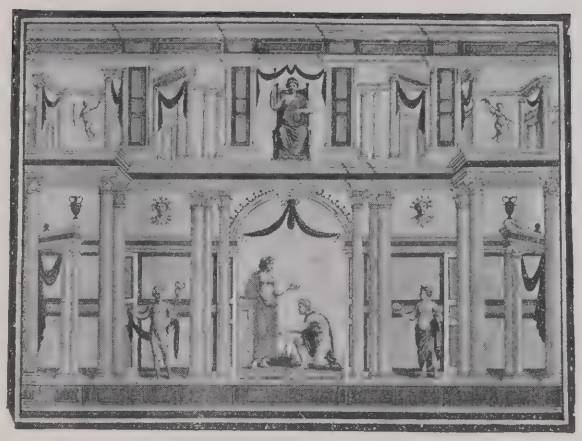
994. Saalbau im Ostpalast der Hadrianvilla

gebildet zu haben; erst später im Laufe des 2. Jahrhunderts, vielleicht von Antoninus Pius, wird die tiefe achtsäulige, einst zehnsäulige Vorhalle mit ihren glatten Granitsäulen, ihrem plumpen steilen Giebel und der Inschrift Agrippas auf dem Epistyl davor gesetzt worden sein; sie steht mit der Rotunde und dem Vorbau außer Verband und ruht auf ganz verschiedenem Fundament. Bekanntlich ist ein Teil der ehernen Gebälkverkleidung dieser Vorhalle barberinischer Barbarei zum Opfer gefallen und in unbrauchbare Kanonen und in das Tabernakel des Hauptaltars in St. Peter umgegossen worden. Der antike Kuppelbau, dessen Wurzeln man im Orient zu suchen pflegt, hat im hadrianischen Pantheon seine reichste und reinste Wirkung erzielt. Gern gäbe man sich der Vermutung hin, daß darin eine Schöpfung des orientalischen Griechen Apollodoros von Damaskos (S. 523) zu erblicken sei, aber ein Beweis dafür fehlt, und das trajanische Forum zeigt keinen Anklang an diesen gewaltigen Innenraum, und die Überlieferung von dem persönlichen Verhältnis Hadrians und des Architekten läßt ihr Zerwürfnis schon zu Trajans Lebzeiten beginnen.

Das Pantheon ist nur einer aus der langen Reihe von Erneuerungsbauten, die Hadrian ausführte, ohne sich — ganz im Gegensatze zu Domitian — selbst dabei zu nennen; sie betrafen vorzugsweise Bauten der augustischen Zeit. Wahrscheinlich ist auch eine Erneuerung des von Tiberius wiederhergestellten Castortempels hadrianisch, dessen erhaltene drei Säulen ein schönes Wahrzeichen des Forums bilden. Der Tempel, auf hohem unterkellerten Podium emporragend, erhielt jetzt nicht bloß einen als Rednerbühne dienenden Vorbau, entsprechend den Rostra des Cäsartempels (S. 485) und dem Vorbau des Tempels in Assisi (S. 487), sondern die künstlichere und ornamentreichere Gestaltung des Kapitells (Abb. 992) läßt darauf schließen, daß auch die Säulen, trotz der einfachen Form des Gebälkes, dem Neubau angehören dürften.

Während Hadrian bei dem Tempel Trajans, mit dem er dessen Forum abschloß (Abb. 983), die herkömmliche Form beibehielt, brachte er etwas Neues in dem von ihm selbst entworfenen, von Apollodor abfällig kritisierten, 135 eingeweihten Doppeltempel der Venus und Roma, der an der Stelle des Vorhofes des Goldenen Hauses und des großen Kolosses auf hoher Terrasse errichtet ward. In der Anlage des Tempels war für Rom fast alles neu: ein Pseudodipteros, zehnsäulig, ohne Podium, ringsum von Stufen umgeben, zur Bedeckung der weiten Innenräume die Wölbung benutzt, indem wiederum wie beim Pantheon das Gewölbe die Hälfte der Höhe einnahm und seine Ergänzung in großen halbrunden gewölbten Nischen (Apsiden) fand. Unter einem Dache barg der mit vergoldetem Erz gedeckte Tempel zwei mit den Apsiden aneinander stoßende, mit schweren kassettierten Tonnengewölben überdeckte Cellen (Abb. 993) und war in der prunkvollen Weise dieser Zeit verziert, die starken Wände wiederum durch abwechselnd eckige und gerundete Nischen mit entsprechend verschiedenen Giebeln belebt. Auch Pronaos und Opisthodom waren gewölbt. Die Wölbung ging hier also eine Scheinehe mit dem griechischen Tempel ein, dessen horizontales Gebälk ohne alle Beziehung zu dem Innern blieb. Säulenhallen umgaben den Tempelbezirk. Es ist möglich, daß Hadrian die Anregung zu seiner Schöpfung

außer vom Pantheon aus dem Osten, wo wir ähnliche Bauten finden werden (Baalbek), empfangen hat. Denn wie stark der vielgereiste Kaiser sich durch draußen gesehene Bauten anregen ließ, das bezeugt seine berühmte Villa Tiburs unterhalb Tivoli, die seit 123 allmählich heranwuchs und dem mit der Welt zerfallenen Kaiser in seinen letzten Lebensjahren (seit 134) zur Residenz diente: Erinnerungen an Griechenland (Akademie, Lykeion, Poikile usw.) und Ägypten tauchen in den etwas phantastischen Namen der Baulichkeiten auf; deutlicher erkennbar sind zwei Paläste, Thermen, ein Stadium. Auch hier beschäftigte den Kaiser das Problem der Wölbung. Nicht bloß Tonnengewölbe mit Stichkappen treten auf, sondern in dem Hauptsaale des Ostpalastes wurde beispielsweise eine Kuppel von $17^1/_2$ m Durchmesser über einem Unterbau von künstlich einwärts und auswärts geschweiftem Grundriß durch ein überaus schwieriges System von Strebepfeilern und Entlastungsbögen in der Schwebe gehalten (Abb. 994). Die malerische Wanddekoration der Villa geht auf das Prinzip des architektonischen Dekorationsstils zurück (vgl. S. 478), in etwas nüchternem Klassizismus, jedoch mit Einbeziehung des Bogens in die Scheinarchitektur (Abb. 995). Wandmalereien dieser Zeit sind uns auch in dem Grabmal der Nasonier an der Via Flaminia erhalten.

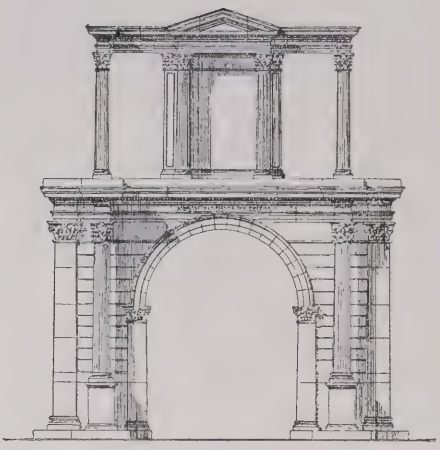


995. Wanddekoration aus der Hadrianvilla. Nach Bartoli

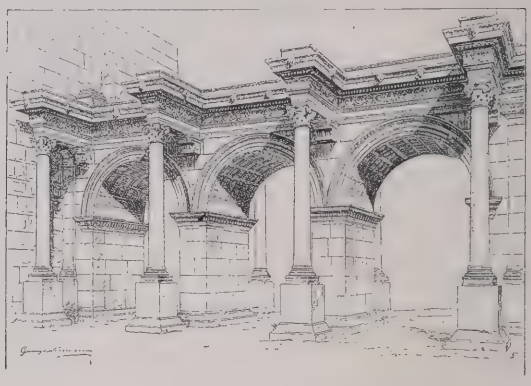
Gegen Ende seiner Regierung (136) erbaute Hadrian den Pons Aelius (Engelsbrücke); er führte zu seinem Mausoleum, das bestimmt war, das augustische Kaisergrab und den flavischen Grabtempel (S. 490. 515) zu ergänzen, allerdings erst nach Hadrians Tode von seinem Nachfolger eingeweiht ward (138). Es behielt im wesentlichen den alten Typus des Rundbaues (Abb. 935) bei, gestaltete ihn aber architektonisch und durch reichen Skulpturenschmuck neu aus.

Den Kern aller dieser hadrianischen Bauten bildeten Backsteine und ein aus Bruchsteinen und Mörtel gemengtes Gußwerk. Die gebrannten Ziegel wurden aber auch zu Rohbauten verwendet, indem teils verschiedene Färbung (gelb und rot), teils künstliche Formung der Ziegel dem einfachen Bau ein reicheres Aussehen gaben; bei den großen vielstöckigen Miethäusern in Ostia scheint diese Bauweise besonders beliebt. Das bekannteste Beispiel ist ein zweistöckiges Grab unweit des Grabes der Cäcilia Metella (sog. Deus Rediculus), das älteste ein Wasserkastell in Pompeji.

Hadrians Bautätigkeit war nicht auf die Hauptstadt und ihre Umgebung beschränkt. Seine weiten Reisen ließen ihn vieler Orten seine Baulust betätigen. In Athen vollendete er 129 endlich das von den Peisistratiden geplante, von Antiochos Epiphanes ganz neu erbaute, von Sulla geplünderte Olympieion (Abb. 710. S. 197. 379. 474), das er zum Mittelpunkte einer Neustadt (»Hadrianstadt«) machte. Die Verbindung zwischen Alt- und Neu-Athen bildete das zweistöckige Hadriantor, dessen Obergeschoß nur eine kulissenartige Scheinarchitektur darstellt (Abb. 996); beide Geschosse stehen wieder im Verhältnis des goldenen Schnittes. Vortretende Säulen mit gekröpftem Gebälk, wie am Pallasforum (S. 515) und neben der Hauptnische des Pantheon (Abb. 991, linke Hälfte), beleben die Fassade dieses



996. Hadriantor in Athen. (P. Gräf)



997. Stadttor in Adalia. (Niemann)

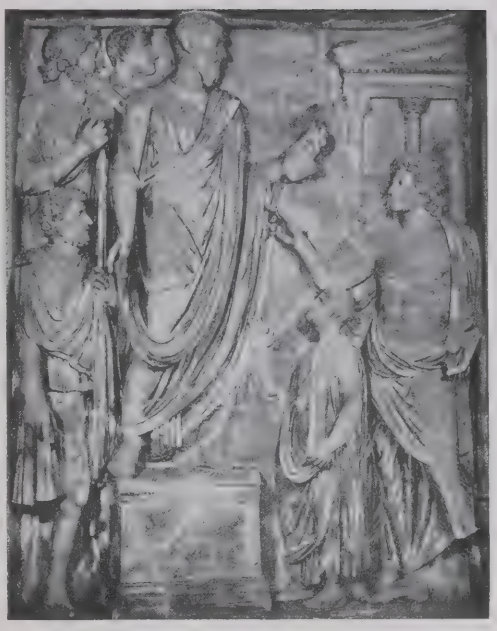
Bogens ebenso wie die Umfassungswand der Bibliothek (sog. Stoa) Hadrians in Athen; am stärksten springen sie in dem schönen hadrianischen Stadttore von Attaleia (Adalia, Abb. 997) vor. Diese bereits hellenistische Säulenverwendung ist überhaupt in der römischen Baukunst der Kaiserzeit sehr beliebt: sie bildete einen dekorativen Ersatz für vollständige Säulenhallen. Von Hadrians sonstigen Bauten mögen das Trajaneum in Pergamon (Abb. 746. 1040), ein kolossaler Tempel in Kyzikos, von sehr ungewöhnlicher Anlage, mit 21 m hohen Säulen, und der Juppitertempel in Jerusalem, der an die Stelle des Jahvetempels trat, genannt sein, dazu die vielen Neubauten oder Umbauten von Städten, die auf seinen eigenen Namen oder den seines Lieblings Antinoos getauft wurden.

In der Skulptur hat man Hadrian vielfach eklektische und archaistische Neigungen zugeschrieben, vor allem auf Grund der sehr verschiedenartigen plastischen Werke, mit deren Kopien er seine tiburtinische Villa schmücken ließ. Aber darin spricht sich mehr eine Vielseitigkeit kunstgeschichtlicher Interessen aus, und in den von Hadrian beeinflußten Darstellungen zeitgenössischer staatlicher Feierlichkeiten zeigt sich eine Fortbildung der unter Trajan üblichen schlicht natürlichen Darstellung nur durch eine gewisse pedantische Sorgfalt noch um einen Teil der lebendigen Wirkung gebracht. Hierhin gehören die Rundreliefs am Constantinbogen, die den Kaiser bei der Jagd oder beim Opfer darstellen (Abb. 998 f.);

998. Löwenjagd. Constantinbogen

999. Opfer an Hercules. Constantinbogen

einmal ist Antinoos unverkennbar. Eine größere Eleganz gegenüber den trajanischen Werken macht sich schon hier geltend, wie auch in der Darstellung eines hadrianischen Schuldenerlasses aus dem Anfange seiner Regierung (Chatsworth; zum Gegenstand vgl. Abb. 987). Diese Eleganz, bei ärmlicher Erfindung und dürftiger Komposition, entwickelt sich zu steifer Kühle in zwei Reliefs vom »Arco di Portogallo«; sie stellen die Apotheose der Kaiserin Sabina, gest. 136, und die dabei gehaltene Ansprache des Kaisers (Abb. 1000) dar. Auf ersterem liegt die Personifikation des Marsfeldes am Boden; die Flügelgestalt der Ewigkeit, die Kaiserin zum Himmel tragend, ist sehr steif, man vergleiche sie nur mit der Aurora auf dem Panzer des Augustus (Abb. 949). Namentlich zeigt sich in einigen Nebenfiguren jene glatte Formenbehandlung, die den zahllosen Bildern von Hadrians 130 im Nil unter geheimnisvollen Umständen ertrunkenen Liebling Antinoos eigen sind. Die düsteren und sinnlichen Züge des jungen Bithyniers, die sprechend in einem Prunkrelief aus Hadrians eigener Villa erscheinen (Abb. 1001), sein lockiges Haar, starker Nacken, breite Brust, alle diese Eigentümlichkeiten seiner Rasse kehren nicht bloß in den zahllosen Bildnissen und den vielgestaltigen Vergötterungen (besonders als Dionysos und Osiris) wieder, in denen der Kaiser Antinoos' Andenken festhielt (vgl. Abb. 1041), sondern haben geradezu wie ein neuer Kanon auf die nackten Gestalten der hadrianischen Kunst gewirkt. So stellt der Antinoostypus wohl eine neue Idealschöpfung dar, die namentlich durch Züge und Ausdruck des Gesichts Eindruck macht, aber sonst die innere Belebung hinter einer leeren Glätte vermissen läßt. Daneben gingen sehr elegante Schöpfungen, besonders raffinierte Gewandstatuen, her. Im ganzen hat Hadrian, so groß auch seine Bedeutung für die Architektur ist, auf die Skulptur ungünstig eingewirkt. Statt eines konsequenten Fortschreitens auf dem von Trajan eingeschlagenen Wege realistischer Kunst begünstigte der kunstdilettierende Kaiser mehr die akademische Eleganz der Ausführung. Es ist auch bezeichnend, daß seit Hadrian die nackten Körper gern glänzend poliert werden, in scharfem Gegensatz zum rauh



1000. Hadrian verkündigt die Apotheose Sabinas
Marmor. Capitol

1001. Antinoosrelief. Villa Albani

1002. Tempel Hadrians an der Piazza di Pietra

behandelten Haar. Daß äußere Eleganz innere Verkümmerung nicht aufhält, zeigt die Ausführung des plastischen Schmuckes an Panzerstatuen, wenn man sie mit denen der früheren Kaiserzeit (Abb. 949) vergleicht. Mehr äußerlich ist die jetzt aufkommende plastische Wiedergabe des Auges an Marmorstatuen, wo bisher bloß farbige Angabe üblich gewesen war; noch äußerlicher die durch Hadrian nach 400 Jahren wieder eingeführte Mode des Bartes, oder die noch immer künstliche, oft wechselnde Haartracht der Frauen. Erfreulicher als in der offiziellen Kunst erscheint übrigens die hadrianische Zeit in manchen Werken des Kunsthandwerks, z. B. Sarkophagen, von denen unten (S. 539ff.) die Rede sein wird.

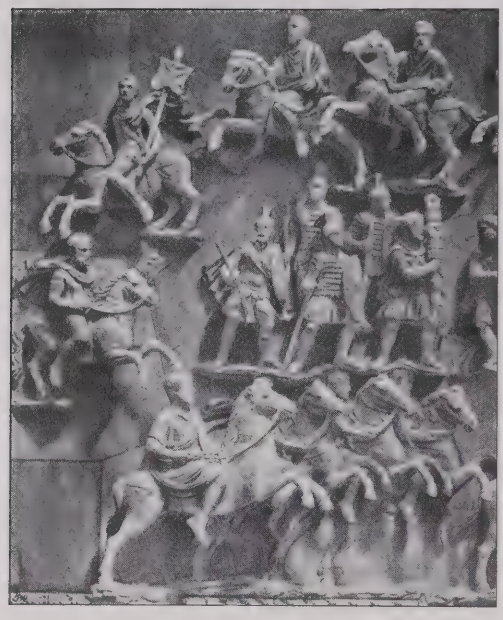
Die Antonine (138—192). Hinter der Baulust Hadrians tritt die Bautätigkeit der Antonine stark zurück. In der Hauptstadt erbaute Antoninus Pius seiner 141 verstorbenen Gemahlin Faustina d. Ä. einen Tempel beim Forum; der noch existierende Vorbau zeigt glatte Säulen von karystischem Marmor (Cipollino) und einen steifen dekorativen Fries. Auch von dem durch Pius 145 geweihten Tempel Hadrians hat sich ein Rest (fälschlich der von Hadrian erneuerten Neptun-Basilika zugeschrieben) an der Piazza di Pietra erhalten (Abb. 1002). Es war ein nach dem Vorbilde des hadrianischen Venustempels im Innern gewölbter Peripteros, aber nur achtsäulig und auf hohem Podium, von derberem Stil der Architektur; hier tritt zuerst in Rom der rundlich gebauchte Fries auf. Einen besonderen Schmuck verliehen dem Podium Bilder der im römischen Reich vereinigten Völkerschaften, vielleicht mit Rücksicht auf Hadrians weite Reisen gewählt. Unter jeder Säule stand eine einfache Basis mit statuenartig heraustretender Relieffigur von recht akademischer Erfindung und Ausführung (zusammen wohl 38, von denen 20 noch nachweisbar sind: Abb. 1003), dazwischen je eine Waffenzusammenstellung. Von stadtrömischen Bauten der Nachfolger, Marcus Aurelius, Lucius Verus, Commodus, verlautet nichts Erhebliches. Dagegen waren

1003. Germanische Völkerschaft. Vom Podium des Hadriantempels

die Antonine bald durch Hafenbauten in Ostia, Tarracina, Puteoli, bald durch Unterstützungen zum Wiederaufbau durch Erdbeben zerstörter Städte (Smyrna, Kos, Rhodos) stark in Anspruch genommen. Nach dem Tode des Pius (161) errichteten Marc Aurel und Verus ihrem Vater eine granitene Ehrensäule, deren reliefgeschmückte Marmorbasis erhalten ist. Die Apotheose Antonins und Faustinas (Abb. 1004) ist ein elegantes Werk, das ganz mit hadrianischen Motiven und Kunstmitteln arbeitet; die auf den Nebenseiten dargestellte Leichenparade (Abb. 1005) sucht freilich das perspektivische Problem eines Rittes im Kreise zu lösen, erzielt aber durch diese vor den Hintergrund gehefteten Rundfigürchen nur einen Eindruck wie von Puppen, entbehrt bei völliger stilistischer Unsicherheit jeder künstlerischen Einheit und zeugt durch die genaue Wiederholung auf beiden Nebenseiten von großer Armut der Erfindung. Für derartige eigentlich nur mit malerischen Mitteln zu lösende Aufgaben fehlte es in der »klassischen« hadrianischen Plastik an Vorbildern; der Versuch, sich von dem flachen Relief nach Art der Trajansäule frei zu machen, mißlingt darum völlig. Besser wirken dagegen elf große hochoblonge Reliefs, wahrscheinlich die Überbleibsel eines nach dem Ende des großen Krieges gegen Markomanen und Sarmaten (176) errichteten Triumphbogens; acht davon befinden sich am Constantinbogen, drei im Konservatorenpalast (Abb. 1006). Sie verherrlichen Marcus in Einzelszenen aus dem Kriege, dem Lagerleben, Rückkehr und Einzug in Rom usw. in einer gehaltenen, fast etwas

Campus Martius (Marsfeld) Kaiserpaar von Aion (Ewigkeit) zum Himmel getragen Roma

1004. Apotheose des Antoninus und der Faustina. Basis der Antoninsäule. Vatikan



1005. Paraderitt bei der Apotheose (linke Hälfte). Relief von der Basis der Antoninsäule. Vatikan

1006. Marc Aurel opfert vor dem capitolinischen Tempel. Konservatorenpalast

gedämpften Vortragsweise, ohne die Überfülle und die übereinander geordneten Reihen der trajanischen, oder die Glätte der hadrianischen Kunst, mit reichen architektonischen Hintergründen, welche die obere Hälfte des Reliefs einnehmen. Die etwas trockene Erzählungsweise dieser und einiger ähnlicher Reliefs sticht stark ab von den sehr lebendigen Kampfschilderungen kolossaler, in Ephesos gefundener Reliefbruchstücke, die auf Marcus' Partherkrieg (161—165) bezogen werden; hier wirken wohl alteinheimische, pergamenische Einflüsse nach. Schon unter Commodus' Regierung (180—193) wird die erst gegen 193 beendigte Ausführung der Marcussäule fallen; sie stand, wie die Trajansäule, mit einem Tempel des verstorbenen Kaisers in Verbindung. In Höhe, Art des Schmuckes, Wahl des Gegenstandes (Marcus' Kriege gegen die Germanen und Sarmaten), und in vielen Einzelheiten, ist die Säule der älteren nachgebildet, aber sie bietet mehr aneinander gereihte Einzelszenen als fortlaufende Erzählung, trotz mancher besonderen Schilderungen mehr formelhafte Chronik als dramatische Spannung, wird in der Landschaft gelegentlich zur Landkarte (Abb. 1007, Fluß im untersten Streifen) und erinnert dadurch an ihren Ursprung aus der bildlichen Kriegschronik (S. 468). Die verschiedenen Barbarentypen sind in Übereinstimmung mit solcher Tendenz gut beobachtet. Das derbe hohe Relief bewirkt zwar tiefere Schatten als das trajanische Flachrelief und läßt die einzelnen Figuren stärker hervortreten, bringt aber auch viel Überschneidungen mit sich, und in Folge dessen Undeutlichkeiten für den Beschauer.

Der gleiche Geist herrscht in der ehernen Reiterstatue Marc Aurels (Abb. 1008), deren Pferd von etwas schwerfälliger Wucht erscheint, jedoch ist sie durch edlen Ernst und vornehme Ruhe ihres Eindruckes sicher; daher sie, von Michelangelo auf dem Capitolsplatz aufgestellt,

1. Eroberung einer Ortschaft

2. Das Regenwunder im Quadenlande

3. Verhinderung eines Flußüberganges

1007. Stück von der Marcussäule. Marmor

der neueren Kunst ein mächtiges Vorbild geworden ist. Immer ist es das Bildnis, das der römischen Plastik am besten gelingt. Seit Marcus beginnt man das Haar mittelst stark geübter Bohrtechnik zu lockern und durch Schattenwirkung zu beleben, auch den Blick durch plastische Mittel (tiefere, bohnenförmig gestaltete Aushöhlung zum Ausdruck der Pupille und eines Glanzlichtes) lebhafter zu gestalten; so zeigen Bilder des L. Verus den schönen, aber eiteln Mann mit seinem dichten Haar und langen Bart, die er mit Goldstaub zu färben liebte (Abb. 1009). Ein schönes Bildnis, etwa aus dieser Zeit, bietet die vornehme Statue einer Obervestalin aus dem Atrium der Vesta, das Musterbild einer römischen Äbtissin (Abb. 1010); hier ist die künstliche Haartracht ein Zeichen ihrer Würde, sonst gewinnt die Frisur der Frauen seit den Antoninen eine einfachere Gestalt. Daneben zeigen sich nur spärliche Ansätze römischer Idealschöpfungen. Die römischen Götter gaben freilich auch geringeren Anhalt zu künstlerischer Ausbildung und hatten zumeist einen ländlichen, niedrigen Charakter (Laren, Silvanus, Faunus); Pius' Auffrischung seiner heimischen Juno von Lanuvium

1008. Eherne Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius. Capitol

in der altertümlichen Erscheinung mit Ziegenfell, Schnabelschuhen und Speer (vgl. Abb. 856) ist so fremdartig und geschmacklos wie der gesuchte Archaismus eines Fronto und anderer damaliger Literaten.

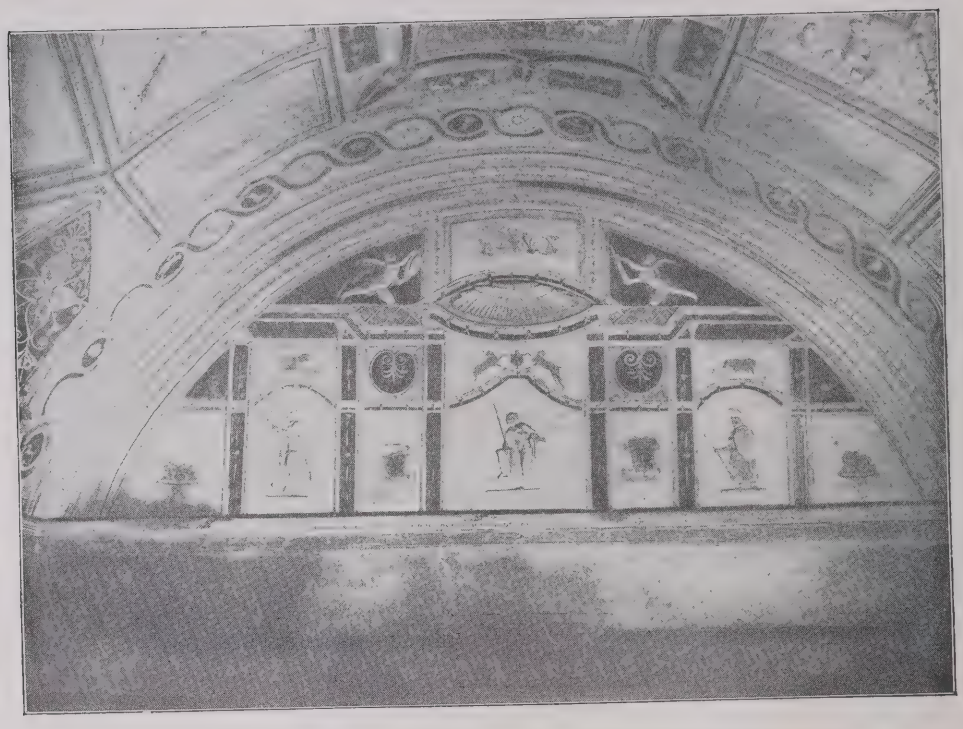
Die geringen Reste antiker Malerei aus dieser Zeit, vorzugsweise in Gräbern erhalten, zeigen eine Verflüchtigung zu kolorierten Umrißzeichnungen, wie in den gleichzeitigen Katakomben. Diese Malereien waren auch jetzt noch vielfach mit Stuckarbeit verbunden (vgl. Abb. 966). Beide Techniken vereint, oder auch die Malerei allein, ergeben mit ihrer Gliederung in Medaillons und feinen linearen Verbindungsgliedern eine mustergültige Deckendekoration, die durch die künstlicheren Gewölbe, namentlich durch die vielfach in den Ecken aufsteigenden sphärischen Dreiecke, zu neuen Lösungen der Feldereinteilung geführt ward. Hält man den bald aus Stuck und Malerei kombinierten, bald bloß in Stuck gebildeten Gewölbeschmuck in einigen Grabkammern an der Via Latina (Abb. 1011) mit dem Dekorationssystem der raphaelischen Zeit zusammen, so tritt die Abhängigkeit der Renais-

1009. Lucius Verus. (Louvre)

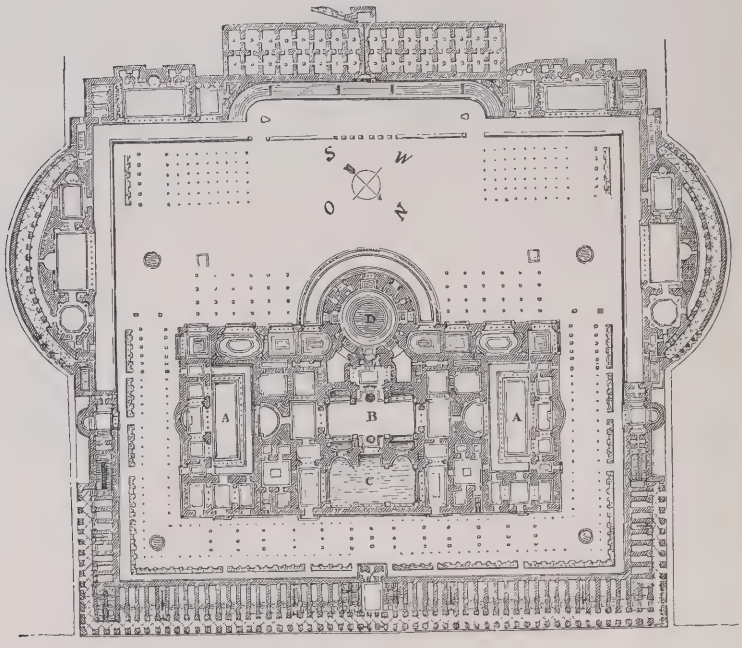
1010. Vestalin. Rom. Thermenmuseum

sance von der römischen Kunst deutlich zu Tage: ein Zeugnis für die Unverwüstlichkeit dieser festen Überlieferung.

Severus und sein Haus (193—235). Ein dreitägiger Brand, der unter Commodus (191) einen großen Teil der Stadt einäscherte oder beschädigte und besonders den Palatin nebst Umgegend betraf, gab Septimius Severus (193—211), dem ersten Afrikaner auf dem Thron, Gelegenheit zu ausgedehnter Bautätigkeit. Außer zahlreichen Wiederherstellungen älterer Gebäude (z. B. des Rundtempels der Vesta und des Hauses der Vestalinnen am Forum) errichtete er das erst 1586 von Sixtus V. zerstörte Septizonium, eine großartige Fassade, nach dem Muster kleinasiatischer Nymphäen (Abb. 1042) in drei Säulenstockwerken aufgebaut, die drei große halbkreisförmige Nischen oder Exedren einfaßten; davor ein großes Wasserbecken. In der mittleren Nische stand ein Kolossalbild des Kaisers, die beiden andern enthielten wohl sicher Kaskaden. Wie der Name, der auch sonst mitunter vorkommt, erschließen läßt, war der ganze Bau die monumentale Ausgestaltung eines öffentlichen Steckkalenders (Parapegma), die den Planetengott des jeweiligen Wochentages, das Tierkreisbild des jeweiligen Monats und anderes weithin sichtbar machte. Zugleich diente dieser dekorative Frontbau als Abschluß der appischen Straße. Dahinter erhob sich auf der Südecke des Palatin auf kolossalen gewölbten Unterbauten, die noch heute Staunen erregen, ein neuer großer Palast neben den wiederhergestellten älteren Palästen; die Nachricht, das Septizonium sei als monumentaler Eingang zu diesem Palast gedacht gewesen, ist nicht recht glaublich. Severus' Sohn Caracalla (211—217) setzte die Bautätigkeit fort. Er erbaute auf dem hohen Rande des quirinalischen Hügels (Giardino Colonna) den durch eine große Treppenanlage zugänglichen Sarapistempel, dessen eine ornamentreiche Giebelecke das ganze Mittel-



1011. Dekoration, Malerei und Stuck, in einer Grabkammer an der Via Latina



1012. Thermen des Caracalla zu Rom. Grundriß

AA Offene Säulenhöfe, Palästren. B Hauptsaal (Abb. 1013). C Badebassin, Frigidarium.
D Kuppelsaal mit heißem Bade, Caldarium, zwischen diesem und B das lauwarme Bad (Tepidarium)

1013. Mittelsaal (B) der Caracallathermen mit Ausblick auf den Schwimmsaal (C)
(Nach Fr. Thiersch)

alter hindurch als Frontispizio di Nerone auf die Stadt herabschaute. Am deutlichsten zeigt sich aber die Großartigkeit der Bauten dieser Spätzeit in den Thermenanlagen, für die Apollodors Trajanthermen (S. 520) das Muster gegeben hatten: eine Verbindung von Bädern mit Räumen für Leibesübungen in wohlberechneter und klarer Abfolge, das Hauptgebäude von einem weiten Platze nach Art eines Forums umgeben. So entstanden im Laufe eines Jahrhunderts in verschiedenen Stadtteilen fünf großartige Thermen, die Caracallas im Süden, Severus Alexanders im Marsfelde, Decius' auf dem Aventin, Diocletians auf dem Viminal und Constantins auf dem Quirinal, lauter marmorbekleidete Bauten aus Ziegeln und Gußwerk Als Beispiel mögen die 211—216 errichteten Thermen Caracallas (Thermae Antoninianae) dienen (Abb. 1012f.). Der Hauptbau erhob sich inmitten eines gartenartigen Raumes, der

1014. Caracallabüste. Neapel

seinerseits von einer Säulenhalle umschlossen war, und enthielt außer prunkvoll ausgestatteten Kalt- und Warmbädern noch zahlreiche Säle, die bald auf Pfeilern, bald auf Säulen ruhten und mit ungeheuren Tonnen- oder Kreuzgewölben (B) oder Kuppeln (D) gedeckt waren. Eine bedeutende Neuerung tritt darin hervor, daß die Gewölbe der Decke wenigstens scheinbar aus den vortretenden Säulen und ihrem verkröpften Gebälk emporsteigen, die Säule also in unmittelbare Verbindung mit der Wölbung tritt. Die restaurierte Ansicht eines Thermensaales (Abb. 1013), die das anschaulich macht, gibt den bunten und reichen Eindruck der ganzen Anlage wieder. Denn neben der Groß- und Weiträumigkeit, die noch heute Bewunderung erregt, und den gewaltigen Wölbungen (die Kuppel D hatte 35 m im Durchmesser) lag in der Anwendung buntfarbigen Marmors zur Herstellung der Säulen sowie zum Belage der Wände, von buntem Marmor oder Mosaik in den Fußböden und von vergoldeter Bronze an den Decken ein Hauptreiz dieser Prachtbauten der römischen Kaiserzeit, zu dem auch der reiche Skulpturschmuck (S. 435. 483) wesentlich beitrug. Die Thermen des Severus Alexander (Thermae Alexandrinae, 227) stellten eine Erneuerung der neronischen unweit des Pantheon dar. Beiden Thermen ward das Wasser durch besondere neue Wasserleitungen zugeführt. Ein anderer Bau von gutem Ziegelmauerwerk, die sog. Minerva Medica, ein Brunnenhaus oder Nymphäum auf dem Esquilin, zeigt deutlich das Hinstreben auf den Zentralbau. Der zehneckige Bau, innen von großen halbrunden Nischen umgeben, geht bei einer Spannweite von 23 m vermittelst einer oberen Fensterwand in eine runde Kuppel über; die Beleuchtung des Rundbaues durch hohes Seitenlicht ist für Rom neu. Seine volle Ausbildung, so daß die Nischen unmittelbar den Gegendruck gegen die Kuppel übernehmen, sollte der Zentralbau freilich erst in Konstantinopel erhalten.

In Verbindung mit der Skulptur tritt die Architektur in den beiden Ehrenbögen auf, die Septimius Severus gewidmet wurden, dem großen dreitorigen auf dem Forum, 203 nach dem Partherkriege errichtet, dessen schwer lastende Attika (vgl. Abb. 932) ganz von der prunkenden Inschrift eingenommen wird, und der kleinen Ehrenpforte, die dem Kaiser 204 nahe dem Ochsenmarkt von den Geldwechslern und Ochsenhändlern gesetzt ward. Die Skulptur beharrt im ganzen in den Bahnen der antoninischen Kunst. Die vier großen Reliefs, die sich über den niedrigeren Seitentoren des Severusbogens in architektonisch wenig befriedigender Weise ausbreiten, schildern Szenen des Partherkrieges im Stile der Marcussäule, aber so, daß die einzelnen Streifen nicht zusammenhängend verlaufen, sondern innerhalb des einen Rahmens ganz äußerlich übereinander geordnet sind: eine unerfreuliche, an Jahrmarktsbilder erinnernde Neuerung. Der Ehrenbogen der Geldwechsler ergeht sich in etwas schwerer, überladener Ornamentik, die unbedeutende und mäßig ausgeführte Darstellungen umrahmt. Auch ein Relief im Palast Sacchetti stellt Septimius in einer Amtshandlung dar, an ältere Muster sich anschließend. Aber mit diesem Kaiser bricht die national-römische

Übergabe der verderblichen Brautgeschenke Kreusas Tod Medeas Mordplan Medeas Flucht

1015. Sarkophag mit Darstellung der Medeasage nach der euripideischen Tragödie. Berlin

Reliefkunst auf längere Zeit ab. Zur Ausschmückung der Caracallathermen griff man begreiflicherweise auf ideale Vorbilder, also auf griechische Muster zurück: die rhodische Stiergruppe (Abb. 829) ward kopiert und durch die Gestalt Antiopes und allerlei zierende Zutat ergänzt, der lysippische Herakles (Abb. 683) in stark übertreibender Kopie aufgestellt (S. 483), eine Hebe (»Flora«) mit auffällig tiefer Gürtung hinzugefügt, alles den Räumen entsprechend in kolossaler Größe. Bedeutender zeigt sich die Plastik auch dieser Zeit im Bildnis; die Büsten Caracallas verkörpern mit unheimlicher Gewalt die grundböse Natur des verbrecherischen Kaisers (Abb. 1014). Bei den Frauenbildnissen haben die älteren künstlichen Moden der Haartracht (S. 530) einer einfacheren Anordnung Platz gemacht; dafür zeigen sich die Kaiserinnen ihrem Volke gelegentlich in der Idealgestalt einer nackten Venus (Julia Soämias im Vatikan).

Sarkophage. Durch mancherlei Vorstufen in Ägypten, in Kypros (Abb. 206), in phönikischem Gebiet (Abb. 801), in Griechenland (Abb. 361f. 701), in Etrurien (Abb. 837f. 893), in Rom (Abb. 903) vorbereitet, kommen die reliefgeschmückten Marmorsärge, entsprechend der wieder aufgenommenen Sitte des Begrabens anstatt Verbrennens der Leichen, Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. auf und entwickeln sich bald zur herrschenden Mode. Der römische Sarkophag ist nicht wie der griechische (vgl. Abb. 646) und zum Teil der etruskische (Abb. 857), hausartig gestaltet, nicht für Aufstellung im Freien bestimmt, wie der lykische (S. 82), sondern er stellt einen Kasten oder eine Lade dar, die in der Grabkammer bei-

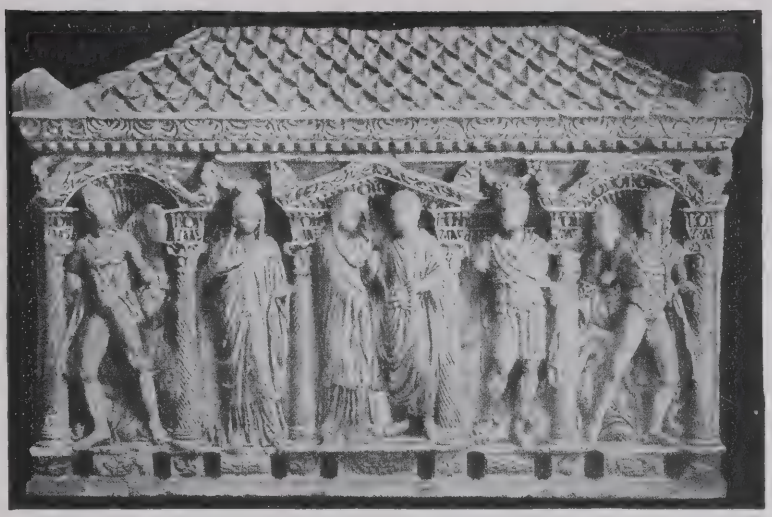
Apollon Alkestis' Tod Herakles bringt Alkestis aus dem Hades

1016. Sarkophag aus Ostia; Vatikan (Sage von Alkestis)

1017. Galliersarkophag Ammendola. Capitol

gesetzt werden soll. Anfänglich kommen nur rein ornamentale Motive vor, Laubgehänge, im Stile der augustischen (Abb. 946), etwa seit der hadrianischen, frühestens der trajanischen Zeit tritt der bildliche Schmuck auf. Bisweilen ruhen, wie in Etrurien, die Begrabenen im Abbild auf dem Sargkasten (Abb. 1018), häufiger genügen die meist im hohen Relief ausgeführten figürlichen Darstellungen, die den oblongen, seltener ovalen Sarkophag ringsum

1018. Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Sarkophag. Capitol



1019. Hochzeitssarkophag im Sidamaratypus. Florenz, Pal. Riccardi

oder auf drei Seiten oder nur auf der Vorderseite schmücken. Die Sarkophage wurden zumeist auf Vorrat gearbeitet, und wie die Ausführung oft nur die technisch geübte Hand des Steinmetzen verrät, nicht die fein empfindende des Bildhauers, so ist auch die Komposition meistens nicht erst für das einzelne Werk erfunden, sondern Musterbüchern oder dergleichen Hülfsmitteln entnommen und nur für den besonderen Gebrauch hergerichtet, vor allem durch Ausgestaltung bestimmter, zunächst nur abbozzierter, Köpfe zum Porträt des Verstorbenen. Hier erkennen wir darum auch meist die Hand eines Künstlers im Gegensatz zum stumpfsinnigen Steinmetzen. Der Inhalt ist, wie bei den etruskischen Urnen (S. 463), vorwiegend der griechischen Mythologie entlehnt; besonders sind tragische, an den Tod erinnernde oder symbolischer Deutung fähige Mythen beliebt, dionysische oder verwandte Schilderungen weisen auf die Freuden des Jenseits hin. Andere Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen (Lebenslauf eines vornehmen Römers, Florenz) oder stellen geschichtliche Ereignisse dar, ähnlich wie die gleichzeitigen historischen Reliefs; ein solcher Galliersarkophag (Abb. 1017) arbeitet ganz mit pergamenischen Motiven.

Schon in der hadrianischen Zeit bilden sich die stilistischen Hauptgattungen aus. Neben vereinzelten Beispielen klassizistischen Reliefstils, wie er den hadrianischen Neigungen entspricht (Peleussarkophag Albani mit Profilfiguren auf glattem Hintergrunde), tritt an die erste Stelle die fortlaufende Erzählung eines Mythos nach seinen Hauptszenen. Diese werden bald nach Art des pergamenischen Telephosfrieses (S. 431) deutlich voneinander geschieden, meistens aber reihen sie sich, wie in den Darstellungen der Trajansäule (S. 522f.), eng aneinander (Abb. 1015f.), indem Figuren verschiedener Relieftiefe sich von einem leicht angedeuteten architektonischen oder landschaftlichen Hintergrunde abheben: es kommt weniger auf unmittelbare Deutlichkeit des Inhalts, als auf eine dekorative Gesamtwirkung an. Diese erzählenden Sarkophage bilden die Hauptmasse wenigstens der stadtrömischen Funde. Seltener wird die Schilderung zu einem großen Gesamtbilde zusammengefaßt (Niobiden im Lateran), immer aber wird für ein kräftiges Hervorleuchten der Figuren aus dunklerem Hintergrunde Sorge getragen. Unter den Antoninen macht sich gelegentlich ein realistischerer Charakter von schärfer römischem Gepräge geltend (Abb. 1016); schon jetzt erhalten die Hauptpersonen manchmal die Porträtzüge der Verstorbenen, was später immer häufiger wird. Nebenher herrscht in der Zeit der Antonine eine starke Neigung zum Pathetischen, die sowohl mythologische wie geschichtliche Darstellungen durchdringt (Abb. 1017). Die Ausführung wird allmählich nachlässiger; die auch hier überhand nehmende Bohrtechnik schädigt die Ruhe der Wirkung. Aber sehr verschiedene Richtungen und Techniken gehen

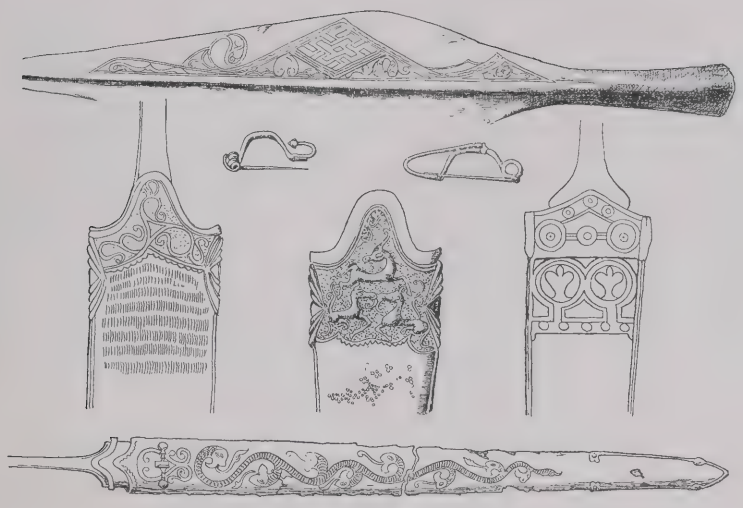
1020. Marmorpilaster im Lateran

nebeneinander her. In die letzten Jahrzehnte des zweiten und die ersten des dritten Jahrhunderts gehören die großen Prachtsarkophage, sorgfältig und in ihrem Wechsel von Licht und Schatten wirkungsvoll gearbeitet, aber in der Darstellung öfter unklar zugunsten der in den düstern Grabkammern allein möglichen reichen Gesamtwirkung (Abb. 1018). Etwa um dieselbe Zeit werden auch Sarkophage Mode, welche das Ganze wieder mehr wie ein Gebäude anschauen, und die Flächen durch Säulen, Bogenstellungen und sonstige architektonische Gliederung in eine Reihe von Feldern zerlegen, die dann einzelne Statuen oder Gruppen statuarischen Charakters aufnehmen (Heraklessarkophag in Villa Borghese). Eine besondere Abart solcher architektonisch gegliederter Sarkophage bilden die sogenannten Sidamara-Sarkophage mit Tabernakeln, deren mit starker Benutzung des Bohrers hergestellte Ornamentik eine an Licht und »Tiefendunkel« reiche, aber sehr unruhige Wirkung erzielt (Abb. 1019); die hineingestellten Figuren gehen vielfach auf griechische Muster bester Zeit zurück. Schöner und reiner wirkt hell beleuchtetes Ornament, das sich von dunklem Grunde in durchbrochener Arbeit abhebt, an einem Marmorpilaster des Lateranischen Museums (Abb. 1020).

7. Die Kunst in den Provinzen

Die Bedeutung der späteren römischen Kunst ist nicht in der Hauptstadt beschlossen, auf die wir bisher vornehmlich Rücksicht genommen haben, sondern erstreckt sich über das ganze weite Reich. Augustus' Blick war, wie sein Regierungsbericht zeigt, noch wesentlich auf Rom und Italien gerichtet gewesen, und das erste Jahrhundert hatte daran wenig geändert. Erst seit Trajans Befriedung des weiten Reiches erblühte auch außerhalb Italiens eine lebhaftere Kunstübung. Manches, wie z. B. die für die Römer unentbehrlichen Amphitheater, Theater, Bäder, finden wir überall in gleicher Weise wieder. Hier soll nur hervorgehoben werden, was in den Provinzen irgendwie seinen eigenen Weg geht.

Die nördlichen Provinzen. Die Kunst hatte eine sehr verschiedene Aufgabe, je nachdem sie auf alten Kulturboden oder kunstloses Barbarenland traf. Eine Mittelstellung nimmt **Gallien** ein, wo den Römern zwei ganz verschiedene Kulturen, eine griechische und eine keltische, entgegentraten. Die etwa um 600 gegründete phokäische Kolonie Massalia oder Massilia (Marseille) war früh für das südliche Gallien der Kulturmittelpunkt geworden und war schon um 500 mit Rom in Verbindung getreten (S. 466). Die Münzen Massilias beherrschten die Po-Ebene und das Alpenland; von Massilia verbreitete sich griechische Schrift nach Gallien, wie übereinstimmend die antiken Schriftsteller und erhaltene Inschriften lehren. Massilia war der Stapelplatz und Ausfuhrhafen für das britannische Zinn wie für den nordischen Bernstein und stand dadurch mit Nordgallien in steter Berührung, wobei die natürliche Straße längs Rhone und Saone den Verkehr vermittelte; andrerseits verblieb es in Beziehung zu den nach Kleinasien ausgewanderten Galliern (Galatern, Kelten). Massilia bewahrte, auch als die Römer seit 121 v. Chr. im Lande der Allobroger (Dauphiné) einen



1021. Waffen und Geräte der Latène-Kunst. (Nach Vouga und Ranke)

vorgeschobenen Posten besaßen, der sich bald (118) zur Provincia erweiterte, seinen griechischen Charakter und behielt ihn auch, als seit Cäsars Eroberung, besonders seit Augustus' Neuordnung Galliens die ganze Provincia sich rasch romanisierte.

Im nördlichen Gallien herrschten andere Verhältnisse. Bei den Kelten bestand etwa seit der Mitte des letzten Jahrtausends v. Chr. eine eigene Kunstübung, die man nach der ersten bedeutenden Fundstätte am Neuenburger See die Latène-Kunst zu nennen pflegt. Es ist die Kunst einer vollentwickelten Eisenzeit, an die Hallstattkunst (S. 10. 442f.) anknüpfend und, wohl nicht ohne ionische Einflüsse von Massilia her (Abb. 28), in verschiedenen Stufen entwickelt. Ihr Verbreitungsgebiet erstreckte sich über einen großen Teil Galliens und über Britannien, von Helvetien den Rhein hinab, östlich bis nach Böhmen, südlich über Oberitalien. Waffen vor allem, aber auch bescheidenes Gerät weisen auf das kriegerische Keltenvolk als eigentlichen Träger dieser Kunst. Im Gegensatze zur Hallstätter Blechtechnik liebt sie gerundete Formen und kräftige Profilierung und macht sich vorzüglich durch ihre in geschwungenen Linien entwickelte Ornamentik kenntlich (Abb. 1021f.). Die Motive sind weniger zahlreich, aber meist geschmackvoll; die Technik ist tüchtig. Einige früher nicht recht beachtete plastische Werke lassen sich auf Grund dieser eigentümlichen Ornamentik hier einreihen; besonders merkwürdig ist ein bei Stuttgart gefundener, oben leider verstümmelter Pfeiler (Abb. 1022). Wie in manchen älteren primitiven Beispielen ist hier mit deutlichem Streben nach klarer und gefälliger Form einem Menhir (vgl. S. 5) durch Ornament und plastische Belebung die Bedeutung einer Menschengestalt unzweideutig aufgedrückt. Ebenfalls vor nicht langer Zeit erkannt oder erst entdeckt sind die Reste gallorömischer Tempel, die sich bis nach England und Westdeutschland hin finden. Es waren hohe quadratische Bauten mit gleichmäßig abfallendem Dach, rings mit einem niedrigeren geräumigen Umgang, der meist von tuskanischen Säulen, auf niedriger Brüstungsmauer sehr licht aufgestellt, gebildet wird; sein Dach lehnt gegen die Umfassungsmauern des Cellabaues, darüber sind diese von Fenstern durchbrochen. Der Platz des Götterbildes ist ganz in der Mitte der Cella festgestellt. In vielen Fällen steht das Ganze auf einem Podium. Von einem solchen Bau sind bedeutende Reste (Höhe fast 24 m, Breite der quadratischen Cella ungefähr 17 m) im sog. Janustempel bei Autun erhalten. Andere Reste zeigen einen runden

Grundriß (Périgueux), ältere Exemplare entbehren noch der äußeren Säulenstellung, so daß man ihre Form für die ursprüngliche halten darf, der in Anlehnung an italische Vorbilder der Säulenumgang etwas äußerlich zugefügt wäre. Als ursprüngliche Form des Hauses ist in Gallien die Rundhütte überliefert; also auch hier scheint der Rundbau am Anfang der Entwicklung zu stehen. Diese gallische Kunst hatte einer völligen Hellenisierung Widerstand geleistet; es ist kein geringes Zeugnis für die Kraft römischer Zivilisation, daß mit ihrem Vordringen nicht nur der massilische Handel, sondern auch die einheimische Kunst zurückweicht und bald von römischer Provinzialkunst abgelöst wird. In Massilia allerdings hielt sich griechisches Wesen noch lange.

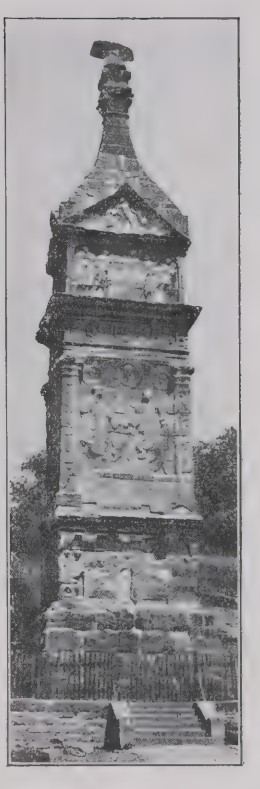
Aber diese Kunst in Gallien behält doch starke Besonderheiten. Eine eigentümliche Kunstweise fanden wir bereits in St. Remy und Orange (Abb. 932. 934. 938f.). Man hat versucht, sie zu den griechischen Elementen in Massilia und Arelate in Beziehung zu setzen, ja noch weiter östliche Einflüsse erkennen wollen. Aber gerade sie zeigen, ebenso wie die spätere provinziale Baukunst, einen hellenistischen, der italischen Tuffperiode verwandten Charakter und werden damit in Beziehung stehen. Andrerseits müssen direkte griechische und sogar weitere östliche Einwirkungen anerkannt werden; an der mittleren Rhone waren zahlreiche Syrer ansässig. Der griechische Erzgießer Zenodoros (S. 509) schuf in neronischer Zeit die Kolossalstatue des Mercurius Dumias für das Nationalheiligtum der Arverner auf dem Puy de Dôme, wo die Reste eines großen Tempels zu Tage liegen, von schlichter Bauart, aber doch von reicher Ausstattung, wie die Reste farbigen Marmors beweisen. Zenodoros erhält bescheidene Genossen in den Fabrikanten zahlreicher Terrakottafigürchen mit griechischen Namen.

1022. Pfeilerartige Gestalt (Menhir) aus Schönbuch bei Stuttgart
B: Vorderseite. A. C: Seitenflächen

Im späteren Altertum blühte in Gallien eine nicht unbedeutende Metallindustrie, auch die offenbar aus dem Orient verpflanzte Fabrikation von Glasgeschirr und die aus Arretium stammende von Terrasigillata, und beide haben, auch ins Rheinland verpflanzt, dort bis zum Ende der Römerherrschaft gedauert. Der künstlerische Einfluß Südgalliens bis an den Mittelrhein tritt auch in einer etwa 9 m hohen Juppitersäule zu Tage, die in Mainz zum Vorschein gekommen ist (Abb. 1023). Sie stammt aus der Zeit Kaiser Neros (vor 67) und ist das gemeinsame Werk zweier keltischer Brüder, Samus und Severus. Eine doppelte Basis trägt die aus fünf Trommeln zusammengesetzte Säule; alle sieben Glieder sind mit Reliefs bedeckt, auf denen im wesentlichen römische Götter erscheinen, die mit spürbarer Benutzung griechischer Vorbilder dargestellt werden. Über dem Kapitell stand auf hoher Basis eine eherne Juppiterstatue von anderthalbfacher Lebensgröße. So ist es eine sehr wahrscheinliche Vermutung, daß diese griechisch gefärbte Kultur längs Rhone und Saone bis an die Mosel geleitet, auch die Kunst des belgischen Galliens beeinflußte. Im Moselgebiet, in Neumagen (etwa 100—250), Igel (um 250), Arlon, treten neben den zu monumentaler Größe gewachsenen Grabsteinen und Grabaltären überaus häufig ähnliche mehrstöckige Grabtürme oder Grabpfeiler auf, wie in der Provence (Abb. 938). Sie hatten zuerst einen rein

1023. Juppitersäule in Mainz, rechte Seite

architektonischen, dann stark ornamentalen Charakter, bis sie zuletzt (so in Igel, Abb. 1024) ganz und gar mit vollständig bemalten Reliefs bedeckt wurden, die das Leben der Bewohner in allen Einzelheiten lebendig schildern: den Schulunterricht (Abb. 1025), die Zahlung von Pachten und Schulden, die Bereitung des Tuches und dessen Transport auf Karren oder Flößen, den Transport des Weines auf der Mosel unter Leitung eines weinfröhlichen Steuermannes und dergleichen Szenen mehr. Das alles wird in einer lebensvoll realistischen Art vor Augen gestellt, die, dem damaligen materiellen Wohlstand der Bevölkerung offenbar entsprechend, recht einseitig allen Nachdruck auf die behagliche Lebensführung legt. Mythische Szenen kommen am Igeler Monument vor, sind sonst selten. Die religiösen Denkmäler zeigen die offenbar recht phantastisch gedachten keltischen Götter zum Teil ganz diesen Vorstellungen entsprechend. Das sind Typen, die wir in früher, wohl vorrömischer Zeit und unter griechischer Beihülfe entstanden denken dürfen, wie den Cernunnos auf einem Relief aus Reims (Abb. 1026), der mit Hirschgeweih zwischen den griechisch gestalteten Göttern Apoll und Mercur nach Keltenart kauert und seinen Reichtum ausgießt. Daneben ist besonders ein dreiköpfiger Gott und eine widderköpfige Schlange zu nennen. Ein auch literarisch erwähnter Gott Esus erscheint im Arbeitsgewand, einen Baum fällend, neben der Darstellung eines Stieres mit drei Kranichen; die dabei erhaltene Inschrift Tarvos trigaranus scheint dies rätselhafte Bild nur sachlich zu beschreiben, ohne es zu erklären. Vielfach hat sich der Kultus der keltischen Mütter oder Matronen mit lokalen Sondernamen erhalten; ihre Abbilder sind selten so gut wie auf dem Steine von Rödingen bei Jülich (Abb. 1027). Seit dem 1. Jahr-



1024. Denkmal der Secundinier in Igel bei Trier

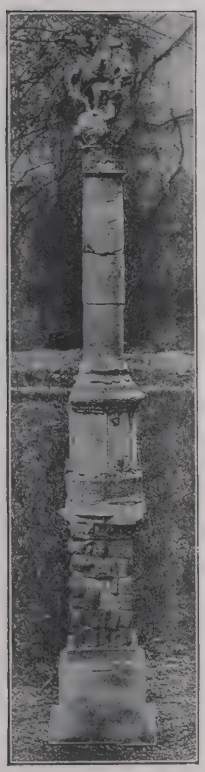
1025. Schulszene aus Neumagen Trier

1026. Gallisches Weihrelief an Cernunnos. Reims

hundert nehmen die Keltengötter, vielleicht auch in Folge der durch Tiberius und Claudius angeordneten Unterdrückung des Druidentums, römische Erscheinung an, gewöhnlich vermöge einer sehr äußerlich motivierten Gleichsetzung (interpretatio Romana, wie Tacitus sagt) sogar römische Namen. Dem Gotte mit dem Schlägel, Sucellus (Abb. 1028) hat Silvan, der sitzenden Pferdegöttin Epona hat Vesta, jenem dreiköpfigen Gotte vielleicht Janus Züge geliehen. Der gallische Hauptgott (Esus?) ist zum Mercur geworden und wird gern durch den gallischen Hahn bezeichnet; sein gewöhnliches Attribut, der Geldbeutel, macht ihn zugleich als den römischen Handelsgott kenntlich. Er erhält aber eine gallische Göttin Rosmerta, Apollo eine Sirona, Silvanus-Sucellus eine Nantosvelta (Abb. 1028), Dispater eine Herecura beigesellt; nur Juppiter bleibt stets allein. Im 3. Jahrhundert treten die schon von Cäsar Mars und Hercules genannten Keltengötter mehr in den Vordergrund. Seit dem Ende des 2. Jahrhunderts werden in dem belgischen Keltenlande, am Oberrhein und im germanischen Zehntlande die sog. Gigantensäulen üblich (Abb. 1029). Auf einer Basis mit vier Göttern (»Viergötterstein«) steht meistens noch eine zweite kleinere Basis mit den Göttern der sieben Wochentage, deren Verehrung damals um sich griff; darüber erhebt sich eine hohe Säule, bekrönt mit einer Gruppe, in der ein meist bärtiger Reiter über einen am Boden liegenden »Giganten« hinsprengt. Der Reiter ist mehr-

1027. Matronenrelief aus Rödingen
Mannheim

1028. Sucellus und Nantosvelta.
Von einem Altar aus Saarburg. Metz



1029. Gigantensäule von Merten. Metz

fach mit dem Rade des gallischen Donnergottes ausgestattet, einmal noch mit dem Blitz, auch mit Speer bewaffnet; man wird ihn Juppiter nennen und gerade wegen seiner kosmischen Umgebung (Wochentage, Jahreszeiten) hier als den Himmelsgott ansehen. Es ist klar, daß diese Säulen an ältere Werke wie die Juppitersäule in Mainz (Abb. 1023) anknüpfen, mit deren Bilderkreise sie nahe Berührung haben. Seit der Mitte des 3. Jahrhunderts schwinden die Gigantensäulen, gegen das Ende gerät die ganze gallisch-römische Kunst in Verfall.

1031. Szene aus dem Amphitheater. Mosaik aus der Villa in Nennig

Im 3. Jahrhundert erlebte Trier, das öfters Sitz der Kaiser war, seine Glanzzeit, zumal gegen Ende des Jahrhunderts unter Constantius und Constantin. Wie überall im römischen Reiche wurden damals die Städte gegen die drohender werdenden Barbaren stärker befestigt. Das erhaltene nördliche Stadttor, die Porta Nigra (Abb. 1030), ist ein imposantes Werk dieser Zeit (nach 260; vgl. Abb. 1058), reicher durchgeführt als die Tore Roms, wobei die unterlassene letzte Bearbeitung, ebenso wie bei der römischen Porta Maggiore (S. 508), die Kraft und den Trotz des Eindrucks noch erhöht. Kaiserpalast, Thermen, Amphitheater und andere Bauten entstanden in der Stadt. Ringsumher wurden Villen angelegt, bald Wirtschaftsvillen (villae rusticae), um einen Hof gruppiert, bald Lustsitze mit langen sonnigen Hallen, mit Wandmalereien, prächtigen Mosaikfußböden (Abb. 1031), reichem Skulpturenschmuck (Welschbillig) ausgestattet; sie waren mit Glasfenstern (oben S. 510) sowie mit den für den Norden so geeigneten Heizvorrichtungen, die zugleich die Häuser gegen die Feuchtigkeit schützten, versehen. Auch Bäder und andere dem Römer unentbehrliche Anlagen finden sich allerorten.

1030 Die Porta Nigra in Trier, Außenseite

1032. Soldatengrabstein in Straßburg

Ein völlig anderes Bild zeigt das römische **Germanien.** Vogesen, Hunsrück, Eifel bilden eine scharfe Scheide. Das Rheintal und das rechtsrheinische Land bis zum Limes, das »Zehntland« (agri decumates), hatten keine alte künstlerische Kultur, soweit nicht keltische Bewohner die ihrige mitgebracht hatten. Es war die am stärksten besetzte Militärgrenze des Reiches; die Soldatengrabsteine nach italischem Muster (Abb. 1032) bilden die Hauptmasse der Denkmäler, daneben stehen Götterbilder und Weihreliefs, die meistens mit dem Kultus der Legionen oder der Kaufleute zusammenhängen. Das starke Vordringen fremder Götter (Sarapis, Juppiter von Doliche auf dem Stiere, Kybele) weist auf den steigenden Einfluß des Orients hin; nirgends finden sich so viele Tempel und so große und ausführliche Bilder des stiertötenden persischen Sonnengottes Mithras (Abb. 1033), des gefährlichsten Konkurrenten der christlichen Religion, wie am Mittelrhein. Auch der keltische Himmelsgott mit seinen Gigantensäulen tritt hier häufig auf (S. 545). Tongeschirr wird an verschiedenen Orten angefertigt, Köln aber betrieb mit besonderem Glanze die Fabrikation von Glasgefäßen, zum Teil sehr kunstvoller Art (Abb. 1034). Von Bädern hat sich eine Doppelanlage in Badenweiler besonders gut erhalten.

Etwas verschieden waren die Verhältnisse in den Donauländern **Rätien, Noricum, Pannonien** schon dadurch, daß die Soldaten namentlich in den ersten beiden Gebieten keine große Rolle spielten. Die Zeiten der Hallstatt- und Latène-Kunst (S. 442 f. 543) waren längst vorüber. So wurde in den Alpen- und Donauländern, die seit Augustus zum Reiche gehörten, aber erst allmählich romanisiert wurden, Rom wiederum die Bringerin aller künstlerischen Anregungen, wobei das damals in hoher Blüte stehende Aquileja die natürliche Vermittlung von der See her durch die östlichen Alpenpässe bot. In allen diesen Gebieten brachte namentlich die Architektur den Bewohnern etwas völlig Neues, da die heimischen Rundhütten und Häuser, wie sie die Trajan- und die Marcussäule zeigen, von ganz primitiver Einfach-

1033. Mithrasdenkmal aus Osterburken (um 250). Karlsruhe

heit waren. Öfters finden sich, wie in der Provence, mehrstöckige Grabmäler; kleinere Grabmäler werden mit einer Pyramide nach Art des Igeler Denkmals (Abb. 1024) bekrönt. Ein eigentümliches Beispiel, wie die römische Skulptur auf provinziale Arbeiter wirkte, bietet der »norische Krieger« von Cilli (Celeja); man darf an die Reliefs des trajanischen Tropäums von Adamklissi (S. 519) erinnern.

In **Britannien** liegen die Verhältnisse einigermaßen ähnlich wie im nördlichen Gallien. Von der Herrschaft der keltischen Latène-Kunst auch hier zeugen die Funde, vor allem schöne Zierstücke und Waffen. Ein geschmackvoller Bronzeschild, wohl schon der römischen Zeit nahe, mit plastischem Ornament und rotem Schmelz verziert (in der Themse bei Battersea gefunden), vertritt diese in keltischem Gebiet beliebte Technik besonders schön. Sie entwickelte sich später zu größerem Farbenreichtum, anscheinend gerade in Britannien und wirkte auch auf das römische Handwerk ein. In der Baukunst der älteren Zeit haben wir keine großen Leistungen zu erwarten: es herrschte die Rundhütte aus vergänglichem Stoffe, bis seit der Eroberung unter Claudius römische Technik und Formgebung eindrangen. Daß der gallo-römische Tempel auch hier vertreten war, ist (S. 543) schon bemerkt. Die jetzt ganz frei gelegte Ansiedelung Calleva (Silchester) zeigt zwar ein ganz regelmäßiges hippodamisches (S. 285) Straßennetz mit Forum in der Mitte, aber dies scheint nur lose über eine Menge frei und unregelmäßig im Grünen zerstreut angelegter größerer und kleinerer Landhäuser und Villen gebreitet: Straßenfronten und städtische Häuser fehlen. Die ganze Ansiedelung ist mit einer unregelmäßig polygonal gezogenen Mauer umgeben, welche die Straßen höchst willkürlich schneidet und sich dadurch als spätere Befestigung dieser ländlichen, in städtische antike Form gezwängten Anlage erweist. Auch Venta Silurum (Caerwent) zeigt, allerdings bei viereckiger Mauerführung, einen ähnlichen Charakter, so daß man diese lockere Bebauung als eine einheimische Eigenart der Gegend betrachten darf. Die zum Teil sehr stattlichen Villen zeichnen sich durch reiche Mosaikböden aus (vgl. S. 547). Die Plastik spielt keine große Rolle: importierte Werke, Grabmäler, in denen man die Hand eines hauptstädtischen Bildhauers vermuten darf, stehen neben provinziell ungeschlachten Skulpturen, die aber doch immer von klassischer Formgebung beeinflußt sind und ihr nachstreben. Von einer selbständigen und eigenartigen Kunst ist kaum etwas zu bemerken.

1034. Glasgefäß aus Köln

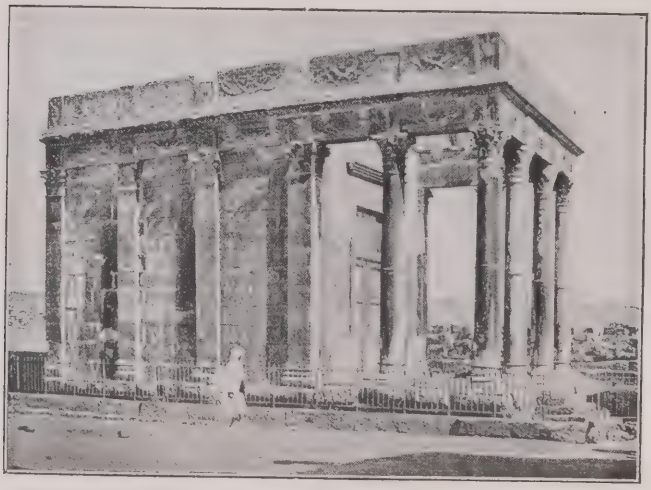
Hispanien ist nicht reich an römischen Denkmälern. Am bedeutendsten sind mächtige Brücken über tief eingeschnittene Flußtäler (Alcántara S. 518, Mérida) und große Wasserleitungen (Segovia, Mérida, Tarragona), zum Teil aus Granit aufgeführt. In Mérida (Augusta Emerita) ist auch der Rest eines Triumphbogens, ebenda und in Sagunt Theater, in Tarragona (Tarraco) stattliche Stadtmauern erhalten; Italica, der Geburtsort Trajans und Hadrians, hat große Mosaiken geliefert. Im ganzen bietet auch Hispanien kaum erhebliche Besonderheiten.

Wenn das römische **Afrika**, zumal das alte Numidien, heutzutage als eines der ruinenreichsten Länder erscheint, so zeugen diese Reste fast ausnahmslos für den hohen Aufschwung, den das von der Natur reich bedachte Land, eine der Kornkammern Roms, seit Trajan nahm, um im ersten Drittel des 3. Jahrhunderts den Höhepunkt zu erreichen. Es ist dieselbe Zeit, in der die afrikanische Literatur sich zur Herrschaft entwickelte. Ob freilich der sog. Trajanbogen in Thamugadi (Timgad, Abb. 1035), dem »afrikanischen Pompeji«, trotz

1035. Der »Trajansbogen« in Timgad

der Bauinschrift vom Jahre 100 den Beginn dieses Aufschwunges bezeichnet, ist fraglich. Seine überaus reiche, fast barocke Ausbildung verweist ihn eher in die Zeit der Antonine, und auch die frei vortretenden Säulen mit ihrem gekröpften Gebälk, die anderswo schon in hadrianischer Zeit vorkommen (Abb. 991. 996 f.), sind an afrikanischen Triumphbögen erst seit Marc Aurel üblich, dann freilich an den größeren der etwa siebzig Bögen Afrikas sehr beliebt. Ein Tetrapylon (Janusbogen) aus der Zeit Caracallas findet sich in Theveste (Tebessa) und in Tripolis. Unter den Tempeln bewahrt das Capitol (Haupttempel) von Thugga (Dugga), aus Steinfachwerk errichtet, einigermaßen die hergebrachten Formen, allerdings mit plumpem Fries und Giebel; seltsame und nicht eben glückliche Neuerungen bringt dagegen der gut erhaltene Tempel von Theveste (Abb. 1036). Ein prostyler Podiumtempel korinthischer Ordnung hat das Epistyl ganz mit schwerfälligen Reliefs, metopenartig über den Säulen angebrachten Stierschädeln und dazwischen Adlern mit Schlangen, bedeckt; den Abschluß macht eine Attika mit Trophäen, Füllhörnern, Kranzgewinden, die auf ein Walmdach oder eher ein flaches Dach hinzuweisen scheint. Eine barocke Anlage bietet auch der Äskulaptempel in Lambäsis aus Markus' Zeit; der dorische Stil der viersäuligen Vorhalle und die borrominisch geschwungene Treppe innerhalb eines halbrunden Vorplatzes sind gleich ungewöhnlich.

In Timgad ist eine ganze Stadtanlage, in dem nahen Lambäsis ein Lager übersichtlich wieder aufgedeckt. Amphitheater, Theater, Bäder, Brunnenanlagen und Wasserleitungen, Zisternen, Brücken geben ein volles Bild afrikanischer Bauten. Der Grundzug ist eine nüchterne Beschränkung auf einfachen Quaderbau, mit wenig Ziergliedern, daher die Wirkung leicht etwas kahl wird, mehr auf der Masse als auf den Einzelheiten beruht. Wo Ornamente auftreten, verraten sie meistens einen ziemlich plumpen Geschmack. Unter den Gräbern sind die mehrstöckigen Türme, zum Teil mit pyramidenförmigem Dach (vgl. Abb. 1045), besonders beliebt. In Uthina



1036. Der Tempel in Tebessa

1037. Relief vom Denkmal des Philopappos in Athen

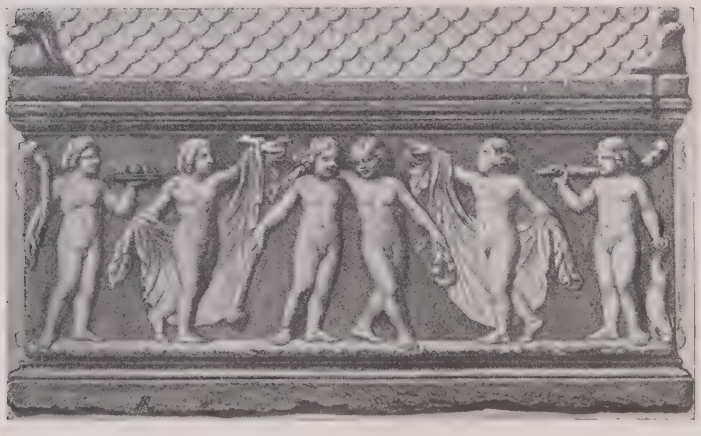
(Udna) ist eine große Villa (der Laberier?) zum Vorschein gekommen; das Haus zeigt hier wie überall bei Villen nicht die römische Atriumform, sondern die des griechischen Peristylhauses (S. 383f.). In jener Villa haben sich nicht weniger als 67 Mosaikfußböden gefunden, die überhaupt eine besondere Rolle in der afrikanischen Kunst spielen. Vielfach schildern sie das Leben der Bewohner, Rosse, Jagd, wilde Tiere usw.; nicht selten finden sich ägyptische Anklänge (vgl. S. 420). Die Skulptur zeigt wenig besondere Züge. Reliefs sind selten, Bildnisse und Götterbilder häufiger. Alle tragen den üblichen römischen Charakter; unter den Göttern vertritt Saturn die verschiedenen lokalen Baal. Um die Mitte des 3. Jahrhunders verfällt auch hier mit der Blüte der Provinz die Kunst.

Griechenland. Während in den bisher betrachteten Provinzen Rom die Einführerin oder Begründerin einer neuen Kunst war, steht das anders in den alten Kulturländern des Ostens. Allerdings war Griechenland zu verarmt, um selbst große Kunstunternehmungen durchführen zu können; wie schon zur hellenistischen Zeit sah es sich auf die Freigebigkeit seiner Gönner angewiesen, besonders für Bauwerke. Wer den Umbau bestritten hat, durch den (60 n. Chr.) das Dionysostheater in Athen eine niedrige römische Bühne erhielt, ist aus der Weihinschrift an Dionysos Eleuthereus und Kaiser Nero nicht mehr zu entnehmen. Der Reliefschmuck der Bühne ist, später an alter Stelle wieder verwendet, teilweise noch erhalten; sein Stil und die absichtliche Tilgung einer Gestalt, offenbar des Nero als Apollo (vgl. S. 509f.), bestätigen seine Entstehungszeit. Noch unter Trajan (etwa 115) wurde dem Syrer Philopappos, dem letzten Sprossen der Fürsten von Kommagene, auf dem Museionhügel ein prunkvolles Denkmal errichtet, mit Statuen des Philopappos selbst zwischen dem letzten König von Kommagene Antiochos IV. und dem ersten syrischen Könige Seleukos, also inhaltlich an den Nemrud-Dagh (Abb. 808) erinnernd; ein großes Relief darunter zeigt den mediatisierten Prinzen und Bürger Athens als römischen Konsul zu Wagen unter Liktorenbegleitung (Abb. 1037). In großartiger Weise betätigte Hadrian seine Verehrung für Athen, wo er zweimal (124/25 und 128/29) den Winter zubrachte, durch eine Reihe von Bauten, verschiedene Tempel, ein Gymnasion, eine Bibliothek mit umgebender großer Halle (»Hadrianstoa«), vor allem aber durch das 129 eingeweihte Olympieion (Abb. 710) und die »Hadrianstadt« mit ihrem Tore (Abb. 996), von der schon oben (S. 527) die Rede war. Auch im übrigen Griechenland erwies sich Hadrian als liberaler Bauherr; für ein von ihm erbautes neues Bad in Korinth ward eine eigene Wasserleitung aus dem See von Stymphalos angelegt. In der Zeit der Antonine erwarb sich der reiche Herodes Atticus ähnlichen Ruhm durch seine Bauwerke an verschiedenen Orten Griechenlands und Kleinasiens. Berühmt war seine

1038. Bildniskopf. Marmor. Athen

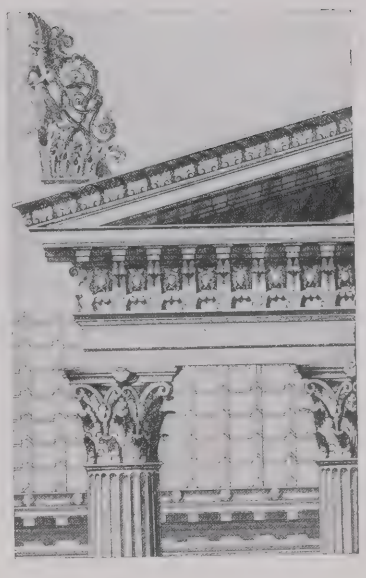
mit Kunstwerken angefüllte Villa zu Kephisia bei Athen. Das athenische und das delphische Stadion versah er mit steinernen Sitzstufen, in Athen aus Marmor, eine bisher unerhörte Pracht. Unter der Südwestecke der Akropolis errichtete er um 160 zu Ehren seiner verstorbenen Gattin Regilla ein bedecktes Theater (Odeion), dessen bogenreiche Reste und Sitzreihen zum Bilde des heutigen Athen gehören (Abb. 500, 52); ein ähnliches Odeion stiftete er auch in Korinth. In Olympia, dessen Altis schon früher durch ein Haus Neros und ein südliches Prunktor bereichert worden war, stiftete Herodes eine Brunnenanlage (Abb. 458, E), eine Exedra, die nach gewöhnlicher, aber nicht bewiesener Annahme mit Halbkuppel überwölbt gewesen wäre und selbst dem Zeustempel im Masseneindruck Abbruch getan hätte. Um das epidaurische Asklepiosheiligtum (S. 316) machte sich ein Senator Julius Antoninus verdient durch eine erhebliche Anzahl kleinerer Bauten, die sich großenteils noch nachweisen lassen; überhaupt ward das vielbesuchte Heiligtum in römischer Zeit mehrfach erweitert.

In dem Zeuskoloss des attischen Olympieions suchte Hadrian die alte Goldelfenbeintechnik neu zu beleben, allerdings ohne dauernden Erfolg; Herodes ahmte ihn auch darin nach in der Tyche eines kleinen Tempels am Stadion und in einer großen Gruppe des isthmischen Heiligtums, die Poseidon und Amphitrite zu Wagen, von Tritonen begleitet, darstellte und auf einer reliefgeschmückten Basis ruhte. Statuen wurden überhaupt in großen Mengen geschaffen, z. B. für Hadrians Olympieion und Herodes' olympische Exedra. In Delphi ist eine gute Statue des Antinoos zum Vorschein gekommen, in Patras zwei nach demselben Vorbild geschaffene Büsten, in Olympia mehrfache Porträtstatuen, in Athen unter anderen zwei von Jason gearbeitete weibliche Panzerstatuen mit Symbolen der Odyssee (Skylla, Äolos, Polyphem) und der Ilias, wohl zum Schmuck der hadrianischen Bibliothek bestimmt; aber die vielen erhaltenen Statuen unterscheiden sich nur durch eine etwas flottere Marmorarbeit von den anderwärts gefundenen. Unter den Bildnissen sind manche recht charakteristische, einzelne durch pathetischen Ausdruck und lebhafte Schattenwirkung hervorragende (Abb. 1038)



1039. Griechischer Sarkophag aus Patras. Athen

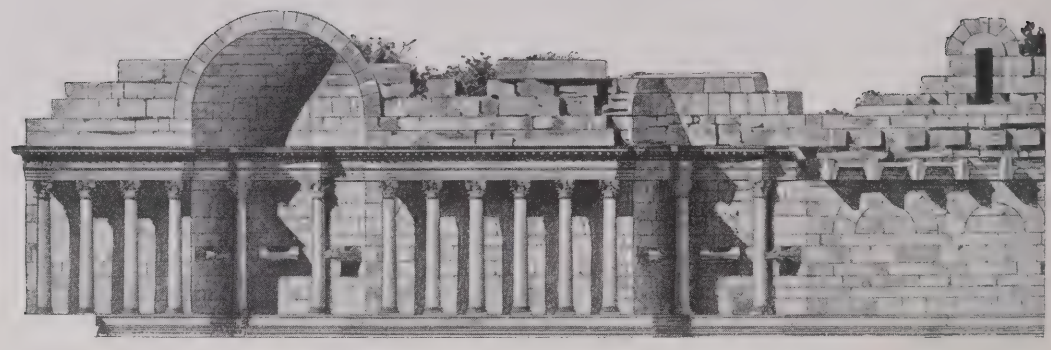
Daß die Überlieferungen der älteren Kunst nicht ganz ausgestorben waren, zeigt eine Gruppe attischer Sarkophage, etwa aus der Zeit der Antonine, die in scharfem Gegensatz gegen die gedrängte Art der römischen Sarkophage einen ruhigen Reliefstil bewahren und anmutige Motive, gern unter Benutzung von Kindergestalten, vorführen (Abb. 1039). Auch wo die griechischen Sarkophage Mythen nach Art der römischen behandeln, behalten sie ihren besonderen Charakter und legen Gewicht auf reiche Profilierung oben und unten, benutzen auch wohl Karyatiden an den Ecken als Umrahmung. Mit dem 3. Jahrhundert ist auch die griechische Skulptur, wenigstens für uns, erloschen. An der Grenze stehen die dekorativen mythologischen Einzelgestalten, mit denen die Attika einer Säulenstellung (Incantada) in Thessalonike (Saloniki) geschmückt war (jetzt im Louvre).



1040. Vom Trajaneum in Pergamon

Kleinasien, das Jahrhunderte hindurch der Schauplatz erbitterter Kriege gewesen war, genoß seit Augustus eine ebenso lange Friedenszeit, in der das »Land der fünfhundert Städte«, fernab vom großen Weltgetriebe an partikularistischen Eifersüchteleien sich ergötzend, aber zugleich der Hauptträger der damaligen griechischen Bildung und Literatur, wenigstens in der Baukunst eine große Tätigkeit entfaltete. Hier kam zuerst (25 v. Chr.) der Kultus Romas und Augustus' (S. 487 f.) auf, von dem der durch seine Inschrift (Rechenschaftsbericht des Augustus) berühmte Tempel in Ankyra zeugt; seine reiche, aber maßvolle Ornamentik ist sehr geschmackvoll. Von dem Neubau des Smintheion war schon oben (S. 150. 333) die Rede. Der stärkste Aufschwuug fällt jedoch hier wie in Afrika erst in das 2. Jahrhundert und erstreckt sich ins dritte. Der hadrianische Tempel des Zeus Philios und Trajans in Pergamon (Abb. 1040; vgl. 746), ein korinthischer Peripteros auf Podium mit tiefer Vorhalle, der von seiner hohen unterwölbten Terrasse Burg und Stadt überschaute, steht am Anfang dieser Entwicklung; der ebenfalls inmitten eines weiten Hallenhofes gelegene Tempel im phrygischen Aizanoi, ein Peripteros von griechischer Anlage, der ausnahmsweise nach den Regeln des Hermogenes (S. 380. 470) in ionischem Stile gebaut ist, gehört auch in Hadrians Zeit. Beide Tempel haben die Besonderheit, daß der Fries statt des üblichen sich fortrollenden Rankenornaments eine Folge von aufrechten konsolenartigen Verzierungen aufweist (Abb. 1040), was in Rom ungebräuchlich ist, im Osten aber (z. B. in Baalbek) in verschiedener Form wiederkehrt. Etwa seit der flavischen bis zur antoninischen Zeit tritt auch eine Gruppe von Bildhauern aus dem karischen Aphrodisias auf, die größtenteils für und mitunter auch in Italien, aber auch z. B. für Priene, Olympia, Syrakus,

1041. Antinoos als Silvanus. Aus Lanuvium. Rom



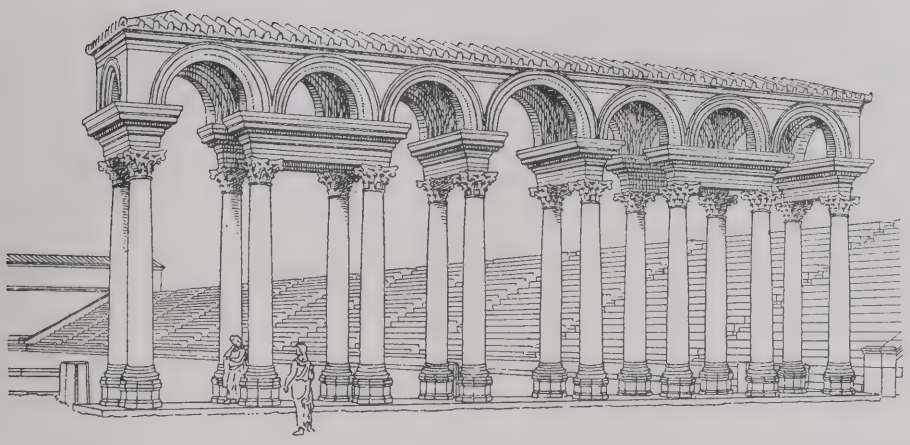
1042. Nymphäum in Side, Teilansicht. (Niemann)

Kreta tätig waren, wohl wesentlich als Kopisten; so haben Aristeas und Papias Kentauren (vgl. Abb. 833) aus schwarzem Marmor für die Villa Hadrians kopiert. Ein stattliches Originalwerk ist bei Lanuvium zum Vorschein gekommen, ein großes Antinoosrelief von Antonianos aus Aphrodisias (Abb. 1041). Es ist die letzte geschlossene, stilistisch allerdings nicht ganz einheitliche Künstlergruppe, die wir kennen. Aus antoninischer Zeit stammen in Ephesos Überreste eines großen Denkmals, die von dem Stande der Skulptur ein unverächtliches Zeugnis ablegen (vgl. S. 532).

Reiche Bautätigkeit herrschte nicht nur in den alten Hauptstädten wie Pergamon, Ephesos, Milet (deren Aufdeckung mit reichem Erfolg begonnen wurde) und Smyrna, sondern bis hinauf in die einsamsten Berggegenden, wo sich oft in großer Vollständigkeit noch die ganze bauliche Ausstattung erkennen läßt, deren auch eine Landstadt damals nicht entbehren mochte. Assos, Perge, Termessos, Kremna seien als Beispiele genannt. Säulenhallen pflegen die Hauptstraßen zu begleiten, die sich gern wie in Priene (Abb. 662) und Nikäa (S. 352) im rechten Winkel schneiden. Marktplätze und Gemüsemärkte, von Hallen umgeben, Basiliken, Gymnasien und Rennbahnen, Theater, bei denen die Wölbung eine große Rolle spielt, und Wasserschlösser (Nymphäen) fehlen nicht leicht. Theater, wie das reichgeschmückte und wohlerhaltene in Aspendos, lange nischenreiche Nymphäen wie das im pamphylischen Side (Abb. 1042), Aspendos, Milet, die unter Trajan erbaute Bibliothek in Ephesos mit reicher Fassade, gehen über das Gewöhnliche hinaus. Das hadrianische Stadttor in Attaleia (Adalia) mit seinen drei luftigen Bögen haben wir schon kennen gelernt (Abb. 997); ein anderes ist in Patara erhalten, ein sehr eigentümliches zweigeschossiges Tor in Ephesos. Podiumtempel sind selten. Von Grabdenkmälern sind Sarkophage besonders häufig; in Lykien und Pamphylien werden sie gern in Nischen oder kleinen Säulenbauten aufgestellt. Wo es auf bloßen Nutzbau ankommt, tritt schmuckloser Quaderbau auf; Ziegelbauten sind seltene Ausnahmen.

1043. Tempel in Termessos. (Niemann)

Der korinthische Stil bildet jetzt in Kleinasien die Regel, bisweilen mit Komposit-



1044. Eingangstor in das Stadion. Milet. (A. von Gerkan)

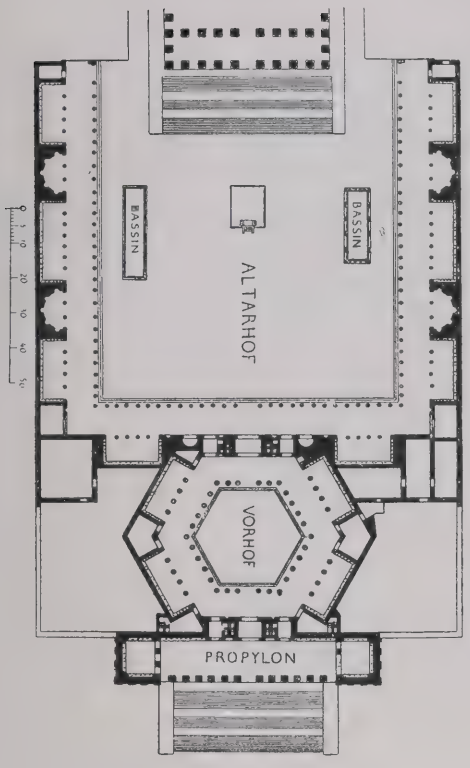
kapitellen oder mit Kapitellen aus Palmblättern über einem Akanthoskelch. Der Fries erhält öfter, namentlich, wenn er mit Ranken übersponnen ist, ein bauchiges Profil, seltener ein S-förmig geschweiftes. Eigentümlicherweise ist der alteinheimische ionische Stil fast ganz verschwunden, ebenso natürlich der dorische, der in Termessos einmal bei einem einfachen Privathaus auftritt. Nur äußerlich den dorischen Formen verwandt sind die Säulen der paphlagonischen Felsgräber (vgl. Abb. 185 f.), bei denen sich immer wieder der Eindruck aufdrängt, daß es doch eher provinzielle Gestaltungen römischer Zeit, nicht echt altertümliche Anlagen seien. Um noch einige Einzelheiten hervorzuheben, so ist der Säulenschaft jetzt oft ganz glatt, vor allem bei Verwendung bunten Marmors, selten spiralig kanneliert. Eine nicht eben schöne Gestaltung des Gebälkes (vgl. Abb. 1043) wird durch das Streben veranlaßt, einzelnen Durchgängen, vor allem dem mittleren der Tempel, besondere Breite und auch wohl Höhe zu geben; man unterbricht das horizontale Epistyl auf die Strecke eines Interkolumniums und überspannt diese Lücke durch einen Bogen, der konsequenter Weise das Profil des Architravs erhält (vgl. S. 394) und mit seinen Enden, klassischem Formgefühl entsprechend, auf dem horizontalen Gebälk ruht. Ganz andere Empfindung zeigt sich, wenn das horizontale Gebälk nicht unterbrochen, sondern in Krümmung oder Knickung bogenförmig aufwärts geführt wird. Dieses für das Auge viel weniger stabil, weniger tektonisch wirkende Gebälk findet sich nicht selten auch bei der Umrahmung halbrunder Nischen (vgl. Abb. 1049 und sonst mehrfach in Baalbek). Eine höchst eigenartige Verwendung haben diese Elemente in dem prunkvollen Eingangstor zum Stadion in Milet gefunden (Abb. 1044); eine doppelte Säulenreihe ist, zum Teil in ihrer Längsrichtung, zum Teil quer mit einem zerstückelten Gebälk überdeckt, das sich nie über mehr als zwei Säulen erstreckt; darüber ist, fast wie eine Attika, eine Reihe von sieben Bögen angeordnet, so daß fünf Interkolumnien zu rundbogig überspannten hohen Durchgängen werden, und die quer gelegten Gebälkstücke, in der Vorderansicht verkürzt, wie die Kämpferkapitelle bei Säulenarkaden wirken. Ein großes Brunnenhaus in Milet, dessen wunderlich eigenwilliger Aufbau zu der überlieferten Entstehung unter Trajan nicht recht passen will, zeigt eine dreistöckige Nischenfassade mit vorgesetzten, aus je zwei Säulen oder Pfeilern gebildeten Tabernakeln, die so angeordnet sind, daß ein oberes jedesmal über dem Zwischenraum von je zwei unteren angeordnet, wie absichtlich die senkrechten Achsen des Aufbaues stört. Auch die schon erwähnte überaus reiche Bühnenwand des in der Zeit des Antoninus Pius von Zenon erbauten Theaters in

Aspendos weist eine zweistöckige Architektur auf von solchen gradlinig oder rund gegiebelten Tabernakeln mit vortretenden Säulenpaaren (vgl. Abb. 991), ein Motiv, das in den zahlreichen Nischen der Wand wiederkehrt; der Mittelgiebel des Oberstocks ist gar beiderseits ab geschnitten und tritt mit seinem Mittelstück bedeutend zurück, wodurch eine unerfreuliche barocke Wirkung entsteht. Diese letzteren Motive in pamphylischen Städten, die gemäßigter auch in dem Nymphäum in Milet und in der Bibliothek zu Ephesos anklingen, werden wir sogleich in Syrien weiter ausgebildet finden; wir dürfen fragen, ob sie nicht von dorther ein gedrungen sind.

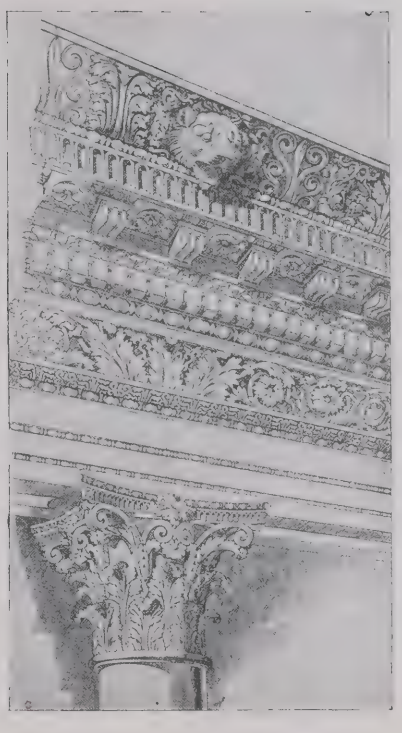
Syrien. In vielen Punkten den kleinasiatischen Bauten verwandt, stellen die zahlreichen Bauten Syriens doch eine eigene Gruppe dar. Ist auch von den Städten hellenistischen Ursprungs mit Ausnahme von Apameia am Orontes (Kalât el Mudik) fast nichts auf uns gekommen, so ist die Fülle der auch hier meistens dem zweiten und dritten Jahrhundert angehörigen Ruinenplätze römischer Zeit desto größer. Heliopolis (Baalbek), unter dem Antilibanon an den Quellen des Orontes und des Leontes gelegen, und die Wüstenstadt Palmyra (Tudmur), die Hauptstadt eines eigenen Reiches, sind längst bekannt; eine andere Gruppe von Städten, Bostra im Hauran, Gerasa (Djerasch), Philadelphia (Amman), Philippopolis (Schuchbe) u. a., liegt im Ostjordanlande; den Abschluß im Süden macht Petra, die Stadt der Nabatäer (S. 421 f.). Die Gesamtanlage dieser Städte (vgl. S. 352 f.) gleicht bis auf das Fehlen des zentralen Stadtmarktes der in Kleinasien und Afrika üblichen; oft wird man auch hier an Nikäa erinnert. Runde, hallenumgebene Plätze schließen sich vielfach an die Haupttore an. Die Säulenhallen sind nicht in ihrer ganzen Ausdehnung gleich gestaltet, werden vielmehr gelegentlich durch vortretende Hauptgebäude unterbrochen und leiten durch Straßenbögen zu den Querstraßen über. Straßenkreuzungen pflegen durch ein Tetrapylon (Janusbogen), seltener durch eine einzelne Säule bezeichnet zu werden. Besonders deutlich treten die Züge im Lager Diocletians in Palmyra hervor, dessen Hauptbau (Principia) eine für solche militärische Bauten, vor allem im Vergleich mit den germanischen, auffällige Monumentalität des Fahnenheiligtums zeigt, im Stil sich durch seine normalen Formen ebenso auffällig von dem diocletianischen Palast in Salona (Spalato) mit seinen Säulenarkaden unterscheidet. Große Pracht entwickeln die Nymphäen, nicht als langgestreckte Fronten wie in Kleinasien (Abb. 1042), sondern in der Form einer großen Apsis (wie in Olympia, Abb. 458, E), der sich auch wohl noch weitere kleine Nischen anschließen. Erwähnenswert sind die Grabtürme, denen auch Grabtempel zur Seite stehen (Palmyra); ein Grabtempel in Hâss (Abb. 1045) bewahrt deutlich die Erinnerung an das Maussoleum. In den Inselstädten (Arados, Tyros) verursachte die Enge des Raumes eine turmartige Höhe der Häuser, die mit der in Rom verglichen wird.

1045. Grabmal in Hâss

Die Tempel liegen im Gegensatz zu den kleinasiatischen fast durchweg auf Podien, wie sie denn überhaupt eine hohe überschauende Lage, sei es auf einer natürlichen Anhöhe, sei es auf gewaltigen Terrassenbauten wie im alten Assyrien und Persien, lieben. Sie pflegen von großen Tempelhöfen umgeben zu sein, die sich gelegentlich in mehreren Abstufungen steigern. Bei dem Kolossaltempel des Zeus von Heliopolis-Baalbek (Abb. 1046), der schon in der frühen Kaiserzeit begonnen, im Anfang des 2. Jahrhunderts mit großen Hofanlagen



1046. Die Höfe des großen Tempels in Baalbek



1047. Vom Altarhof in Baalbek

ausgestattet ward, führt eine mächtige Treppe zur hohen Vorhalle. Dahinter liegt ein sechseckiger Vorhof und der große Altarhof, beide in ähnlicher Weise von Hallen und Nischen umgeben, in letzterem Brandaltar und Reinigungsbecken; endlich führt die breite Treppe zum zehnsäuligen Tempel, der sich im ganzen etwa 14 m über die Umgebung erhebt. In Palmyra bot der Hof durch eine erhöhte Eingangshalle die Form eines rhodischen Peristyls (Abb. 727) dar; eine doppelte Säulenhalle umschloß den Hof. Die Tempel haben dem syrischen Kultbrauche gemäß im Grunde der Cella ein Allerheiligstes (Adyton), meistens in Form eines erhöhten Chors, der vorne bald geschlossen, bald ganz oder teilweise geöffnet ist; darunter liegen gewölbte Krypten. Ganz abweichend von allem griechischen Brauch ist der große, im Anfang unserer Zeitrechnung gebaute Beltempel in Palmyra dadurch, daß seine Haupttür an der westlichen Langseite liegt, und ihr eine Prachttür in der Ringhalle entspricht, desgleichen durch die Beleuchtung der Cella mittelst acht großer hoch gelegener Fenster (vgl. Abb. 175. 196). Kleinere Nebentüren und Fenster kommen auch sonst bisweilen vor. Die Bauart der Tempel ist vorwiegend korinthisch, selten ionisch; unkannelierte Säulen sind sehr häufig. Bei den Propyläen des Beltempels in Palmyra treten gekoppelte Säulen auf (vgl. Abb. 1071). Die Friese sind oft bauchig profiliert (S. 555); am Zeustempel von Baalbek ist der Fries, ähnlich wie in Pergamon und Aizanoi (S. 553), durch reichverzierte aufrechtstehende Konsolen gegliedert.

Die großen Tempel in Palmyra, Baalbek, Gerasa und anderswo sind schon als Bauwerke von großartiger Wirkung. Der Eindruck bekommt aber seine bestimmte Farbe einmal durch die Fülle der Ornamentik an Friesen, Gebälk (Abb. 1047), Türeinfassungen, sodann und hauptsächlich durch die Dekoration der Wandflächen, die das vom Theater in Aspendos

1048. Wanddekoration im kleineren Tempel zu Baalbek

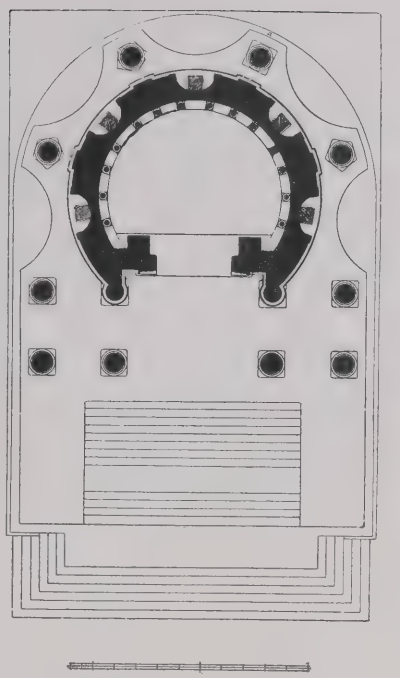
(S. 556) her bekannte zweistöckige System mit seinen Säulen, Nischen, Tabernakeln auf das reichste durchführt. Die Vorhalle des Beltempels in Palmyra und die Wände der Tempel in Baalbek (Abb. 1048) bieten hervorragende Beispiele. Oft treten Besonderheiten hinzu, Nischen, die mit ihrer oberen Rundung in den Giebel einschneiden, gradlinige und gerundete Giebel mit zerschnittenem Gebälk wie in Aspendos (S. 556); besonders beliebt ist der muschelartige Abschluß der Rundnischen, und zwar im Gegensatz zu dem westlichen Typus so angeordnet, daß das Schloß der Muschel, von dem die Rippen ausstrahlen, unten liegt. Wo sich die umgekehrte Stellung zeigt (z. B. Baalbek), haben wir westlichen Einfluß anzuerkennen. Der barocke Eindruck dieser ganzen Dekoration wächst bei den Bühnenwänden der Theater, wenn diese nicht gradlinig verlaufen, sondern runde oder eckige Vertiefungen oder eine geschwungene Grundlinie zu dem ganzen Dekorationsschmuck hinzufügen. Diese Schwingungen treten auch in Freibauten auf, wie in dem Rundtempel zu Baalbek (Abb. 1049f.), der trotz seinem ausgeschweiften Gebälk eine gradlinige Vorhalle zeigt und auf hohem Podium steht.

1049. Rundtempel zu Baalbek

Neben den prunkvollen Bauten orientalisch-römischen Stils gehen im Hauran völlig schmucklose Quaderbauten aus hartem Granit her, die kaum die einfachsten Gesimse verwenden: sie sehen aus wie aus Bauklötzen zusammengesetzt (vgl. S. 550). Da kein Holz zur Verfügung stand, ward alles gewölbt: überall Tonnen-

gewölbe, Kreuzgewölbe, Kuppeln, nicht wie in Rom aus Ziegeln, sondern aus Haustein (Abb. 1051). Hier ist die Kunst des Wölbens weiter entwickelt worden, bis sie zuletzt des schwierigen Problems Herr ward, die Ecken eines quadraten Baues durch Zwickel in eine kreisrunde Kuppel überzuführen. In gleich schmuckloser Weise wurden auch die zahlreichen Landhäuser aufgeführt, deren wohl erhaltene Ruinen den mittleren Lauf des Orontes zwischen Apameia und Antiochia begleiten.

Im Jahre 273 ward Palmyra, die Residenz Zenobias, von Aurelian zum zweitenmal erobert und geplündert; wenig später erhob sich das prächtig ausgestattete Lager Diocletians als Sicherung der Reichsgrenze in der Stadt (vgl. S. 556). Im ganzen aber hört auch in Syrien die kunstreichere Architektur mit dem 3. Jahrhundert auf; nur die Kunst des massiven Quaderbaues mit seinen Gewölben hatte eine bedeutende Zukunft in christlicher Zeit.



1050. Rundtempel zu Baalbek Grundriß

Die Plastik spielt im Orient keine bedeutende Rolle. Allerdings rechnen die Prachtbauten eines großen Heiligtums wie Heliopolis (Baalbek) schon in dem architektonischen Aufbau ihrer Nischenwände eigentlich auf reichen Statuenschmuck: das ist wieder römischer Einfluß. Aber erhalten ist davon kaum etwas. Das Idol des Juppiter Heliopolitanus ist uns jetzt durch mancherlei Nachbildungen bekannt; mit einem steifen, reich verzierten Gewand wie umpanzert ist es nur durch Symbole, nicht künstlerisch charakterisiert. Aus Palmyra besitzen wir zahlreiche sepulkrale Skulpturen, meist ungefähr quadratische Kalksteinreliefs mit dem Brustbild der Verstorbenen, deren Abhängigkeit von wenigen Typen römischer Bildnisstatuen, weiblichen wie männlichen, offenbar, deren Ausführung hart und starr ist und deren lokale Eigenart sich außerdem nur in Besonderheiten der Tracht und des fleißig nachgebildeten Schmuckes ausspricht. Sie dienten zum Verschluß der tiefen nischenartigen Behältnisse, die in den Wänden der Grabkammern mit zweckmäßigster Sparsamkeit streifenweise dicht übereinander so angebracht waren, daß sie sich nur mit einer Schmalseite öffneten. Solche »Schiebegräber« sind auch sonst, bis nach Ägypten hin, verbreitet. Ein sehr stattliches Familiengrab dieser Art, um 160 n. Chr. angelegt, zeigt in seinem mit Tonnengewölbe überdeckten Hauptraum reichen malerischen Schmuck: zwischen den Gräbern in regelmäßiger pfeilerartiger Anordnung und typischer Wiederholung Viktorien in Vorderansicht, runde Schilde mit den Brustbildern Verstorbener über dem Haupte tragend (vgl. Abb. 1075). Dies Motiv ist ebenso sicher römischer Kunstübung entlehnt wie der Schmuck der einen Lünette, Achill unter den Töchtern des Lykomedes (vgl. Abb. 704) oder der Ganymedes am Gewölbe. Anders wirken einige Frauenbildnisse in

1051. Haus in Syrien, ergänzt. (M. de Vogüé)

1052. Ein Priester, Konon Sohn des Patrokles, zwei Priester, Bithnanaïa Gattin (?) und die Kinder des Konon; Wandbild im Tempel des Balsamem zu Europos (Salihîyeh)

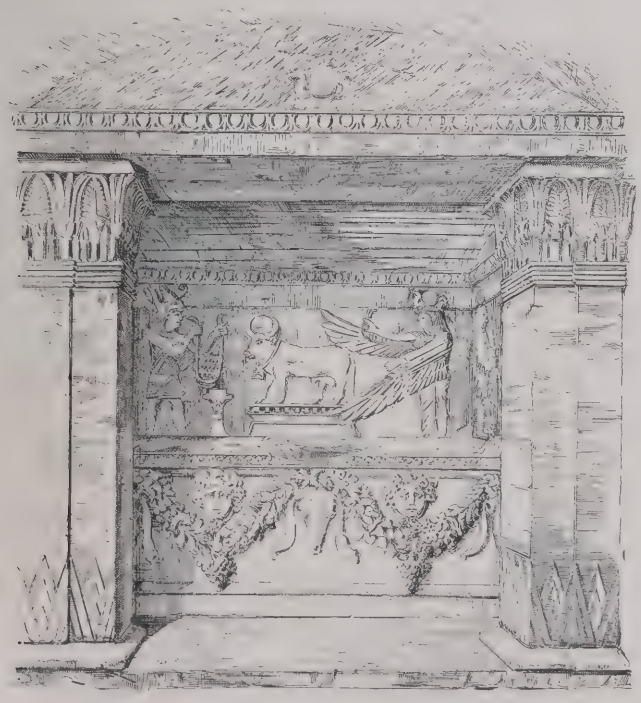
ganzer Gestalt, die etwas später sein mögen. Sehr interessante Parallelen zu letzteren sind kürzlich in dem am Euphrat gelegenen Europos (früher Dura, heute Salihîyeh) aufgedeckt worden, Familienbilder im Tempel der palmyrenischen Gottheiten an die Wand gemalt (Abb. 1052 f.). Den Mittelpunkt des einen bildet die jenen eben genannten Grabgemälden auffällig ähnliche Gestalt der Bithnanaïa, wohl der Mutter der Familie, zu ihrer Linken stehen, die eine Hand anbetend erhoben, Zweige in der andern ihre Söhne, zu ihrer Rechten zwei Priester im altüberlieferten weißen Gewand und spitzen Hut, weiterhin der Vater der Familie, Konon (Abb. 1053), andere Familienglieder stehen weiter vorn, tiefer. Kult, Tracht und Namen zeigen eine völlige Mischung griechischen und orientalischen Wesens, wie auch der Stil der Bilder, bei denen neben der starken Betonung des architektonischen Hintergrun-

1053. Konon und zwei syrische Priester. Wandbild (vgl. 1052) in Europos

des und einem naiven Versuch, den Beschauer durch die ihm näher gedachten unteren Figuren gewissermaßen zu räumlichem Empfinden zu zwingen, die teppichartige Flachheit des ganzen Bildes und die nicht fest auf dem Boden stehenden, sondern fast schwebenden Gestalten auffallen. Man möchte darin ein altes Erbteil seleukidischer Mischkultur vermuten, das sich dann offenbar auch auf die Kunstübung späterer Zeit weiter vererbt hat. Die Inschriften erlauben den Schluß, daß diese Bilder nicht jünger als der Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. sind. Bei einem nennt sich in griechischer Inschrift der Maler Ilasamsos; auch andere semitische Namen kommen neben rein griechischen in dieser offenbar ganz gemischten Bevölkerung vor.

1054. Säulenhalle (»Kiosk«) in Philä

Ägypten. Die Ptolemäer als Nachfolger der alten Pharaonen und ebenso die römischen Kaiser haben an der baulichen Ausstattung der ägyptischen Tempel, insbesondere auf der der Isis geweihten Insel Philä, oberhalb Syene (Assuan), mitgewirkt. Sämtliche Gebäude außer dem Augustustempel sind hier im ägyptischen Stil errichtet; durch Lage und Archi-

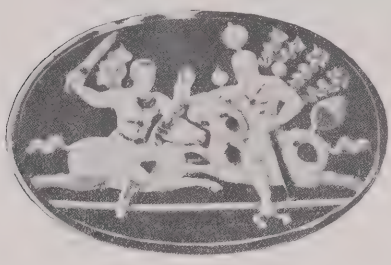


1055. Aus dem Grabe Kom-esch-schugāfa in Alexandrien

1056. Kom-esch-schugāfa (Anubis)

tektur von besonderem Reiz ist der sogenannte Kiosk (Abb. 1054), ein unvollendet gebliebenes Werk Trajans. Der untere Teil der Interkolumnien ist mit Schranken geschlossen (vgl. Abb. 787). Die zu kubischen Blöcken erhöhten Deckplatten der Kompositkapitelle (vgl. S. 37) sollten zu Hathorkapitellen (Abb. 788, anderswo Bes-Gestalten) ausgearbeitet werden.

Die Reliefs sind im allgemeinen in Formen und Gesichtszügen plumper und verschwommener geworden. In den Tempeln herrschen fast ausschließlich rein ägyptische, wenn auch häufiger mißverstandene Formen, in manchen Gräbern aber verbinden sich griechische und ägyptische Elemente zu einer wunderlichen Mischkunst. Das hervorragendste Beispiel ist die in Alexandria aufgedeckte Katakombe von Kom-esch-schugāfa, etwa aus dem Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. So zeigt eine Nische (Abb. 1055) ägyptische und griechische Bauteile und Ornamente nebeneinander, und über einem der beliebten griechisch-römischen Sarkophage mit Laubgehängen erblicken wir in ägyptischen Formen die Verehrung des Apisstieres; an einem Pfeiler (Abb. 1056) tritt der hundsköpfige Anubis in der Tracht eines hellenistischen Kriegers auf. Mit Statuen griechischer Dichter und Weisen (Pindar, Platon, Protagoras) und griechisch stilisierten dionysischen Tierfiguren war der Zugang des Sarapeions in der Wüste bei Memphis geschmückt. Die wieder vom Sande verwehten Bildwerke sind leider so schlecht erhalten und schlecht veröffentlicht, daß sie schwer zu beurteilen sind, doch scheinen sie römischer, nicht hellenistischer Zeit anzugehören.



1057. Sapor I. nimmt Valerian gefangen
Onyx. Paris

In der Malerei zeitigt die Verbindung ägyptischer Grabsitte mit griechischer Kunstweise eine eigentümliche Gattung auf Holz gemalter Bildnisse, die vor allem im Fajum, am alten Mörissee, zum Vorschein gekommen sind. Die dünnen Brettchen waren bestimmt, über dem Gesichte der Mumien in deren Umhüllung eingefügt zu werden und so die Züge der Verstorbenen zu zeigen. Sie stammen alle aus der Kaiserzeit, die meisten aus dem 2. Jahrhundert. Teils mit Wachsfarben (enkaustisch), teils mit Temperafarben, teils in gemischter Technik ausgeführt, bieten sie lebensvolle Darstellungen von Männern und Frauen höchst individuellen Gepräges: man glaubt das Völkergemenge Ägyptens vor sich zu sehen (Taf. XVI). Freilich zeigen sie sehr verschiedene Abstufungen künstlerischen Vermögens; die besten unter ihnen können es an Schärfe der Charakteristik mit modernen Bildnissen aufnehmen. Ihnen gehen bemalte Gipsmasken gleicher Verwendung zur Seite, meistens nicht so individuell aufgefaßt, sondern mehr typisch.

Von den alten Zweigen des Kunsthandwerkes hat die Glasfabrikation auch jetzt noch einen Hauptsitz in Ägypten. Daneben wird die Elfenbeinschnitzerei eifrig betrieben; ihre Erzeugnisse wirken nach bis tief in die christlichen Jahrhunderte.

8. Der Ausgang der antiken Kunst

Von Maximinus bis Probus (235—282). Nach dem Aussterben der severischen Dynastie brach über das Reich eine ununterbrochene Folge schwerster Wirren herein. Die Unsicherheit der Grenzen steigerte die Bedeutung, aber auch die Willkür des Heeres; ein Erfolg gegen einen äußeren Feind gab sofort Anwartschaft auf den Thron, den das Heer verlieh und oft genug bald wieder mit Empörung und Mord nahm. Von den mächtig sich rührenden Nachbarvölkern wurde das Reich immer mehr bedrängt, im Osten von den Per-

WEIBLICHES BILDNIS AUS DEM FAJÛM

Straßburg i. E., Universität

sern unter der neuen Dynastie der Sassaniden (fiel doch sogar 260 Valerian in ihre Gefangenschaft, Abb. 1057), in Kleinasien und am Balkan von den Goten, an Donau und Rhein, in Gallien und Hispanien von verschiedenen deutschen Völkerschaften, in Afrika von den Mauren. So wurden seit der Mitte des Jahrhunderts die Grenzstädte (z. B. am Rhein, vgl. S. 547 f.) stärker befestigt, ja sogar Rom, das seit Jahrhunderten nach allen Seiten über die sog. Servianische Umwallung hinausgewachsen war, erhielt etwa in den Jahren 270—80 von Aurelian und Probus, obschon gerade diese Kaiser den Grenzvölkern etwas kräftigeren

1058. Porta dei Borsari in Verona (265 nach Chr.)

Widerstand leisteten, die weite, turm- und torreiche Mauer, die noch heute besteht. Im übrigen hörte Rom in dieser wirren Zeit auf, die regelmäßige Residenz der Kaiser zu sein, von denen sehr viele die Hauptstadt nie betreten haben. Daß solche Zustände auch auf die Entwicklung der Kunst höchst ungünstig einwirken mußten, liegt auf der Hand. In den Provinzen erlahmte oder erlosch sie gegen das Ende des Jahrhunderts überall; auch in Rom bemerken wir einen empfindlichen Niedergang.

Am meisten ist noch von der Baukunst zu berichten. An die Zeiten Domitians und Hadrians erinnert die Villa des jugendlichen Gordian III. (238—244), die, an der Via Praenestina gelegen, unter anderem einen Palast, großartige Thermen, drei Basiliken und eine

1059. Kolossalsarkophag mit Barbarenschlacht aus Villa Ludovisi. Rom, Thermenmuseum

dreischiffige Halle mit 200 Säulen von ausländischen Marmorarten umfaßt haben soll. Man sucht sie meist in der Nähe der Tor dei Schiavi genannten Ruine eines großen Rundbaues mit nischenreichem Kuppelsaal und einem viereckigen Vorbau, aber gerade diese gehört erst dem Ende des Jahrhunderts an; unregelmäßige Ziegel mit sehr dickem Mörtel stellen die übliche Bauweise dieser Zeit dar. Von Decius' (249—251) Thermen ist nichts Genaues bekannt. Ein kleiner Bogen hat sich aus der Zeit des Gallienus (260—268) erhalten, von einem Privatmann dem Kaiser auf dem Esquilin gewidmet; er enthielt einst statt der Seitentore fensterartige, rundbogige Öffnungen. Von den Stadttoren Veronas ist aus gleicher Zeit vor allem eine dreistöckige Fassade (Porta dei Borsari) gut erhalten (Abb. 1058): unten zwei große Bogenöffnungen, darüber eine Fensterreihe in reicher Umrahmung, endlich einfacher eingefaßte Bogenfenster (vgl. Abb. 1030), durch wohlberechnete Abstufung der Ausdrucksmittel anziehend. Beide Tore bilden durch den Mangel jeglichen Ornamentes oder plastischen Schmuckes einen scharfen Gegensatz gegen die Überladung der severischen Tore (S. 538) oder des Sarapistempels Caracallas (S. 535), entsprechen damit aber einem Zuge der Zeit, die nach solcher rein architektonischen Wirkung strebt. Aurelians großer Tempel, den er nach 272 im Marsfelde dem Sol, d. h. dem syrischen Baal, errichtete, ist in seiner ganzen Anlage mit Vorhof und Altarhof dem Tempel von Baalbek nächst verwandt: mit den Göttern des Orients zog auch ihre Architektur in der Hauptstadt ein. Schon in einem Pilasterkapitell Elagabals (um 219) sehen wir die Symbole seines Baal dargestellt; Mithrasbilder (Abb. 1033) beginnen gar schon mit Trajan.

Die Bildnisse bewahren auch noch in dieser Zeit rasch wechselnder Herrscher und gewalttätiger Charaktere eine große Kraft der Charakteristik, gepaart mit belebter Haltung und lebendigem Ausdruck. Bilder des Pupienus (238) oder Philipps des Arabers (244—249) bieten Beispiele. Die Darstellungsweise wird aber mit Loslösung von der malerischen Richtung antoninischer Kunst auch auf diesem Gebiete fortschreitend immer schlichter und anspruchsloser, dabei gewinnt sie an Ernst und Innerlichkeit des Ausdrucks, wenn auch oft auf Kosten der Eleganz (vgl. Abb. 1061).

Vulkans Schmiede Amor u. Psyche Prometheus Minerva Tod Merkur

1060. Prometheussarkophag. Capitol

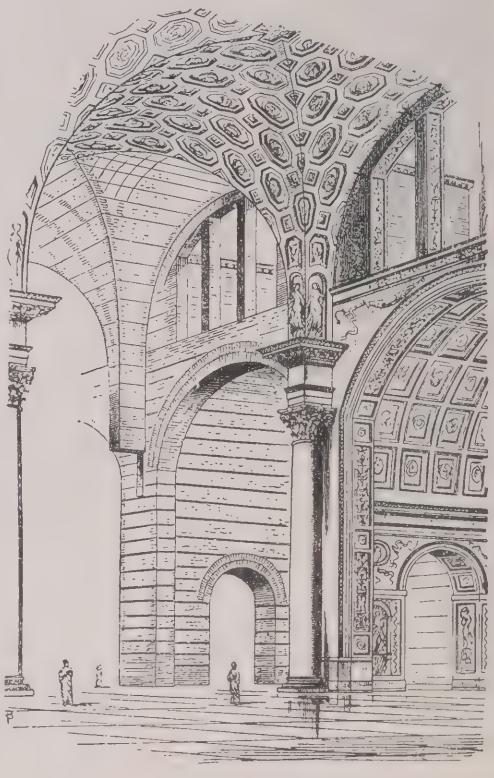
In der Behandlung der Sarkophagreliefs schwindet zunächst der Hintergrund immer mehr; die ganze, bei großen Sarkophagen ziemlich hohe Fläche wird vollständig mit einem Gewimmel nicht mehr hinter-, sondern übereinander gereihter Figuren angefüllt, so daß die Kompositionen, trotz durchgehender gleicher Reliefhöhe, alle Ruhe und Klarheit verlieren (Abb. 1059). Der Sinn für die Bedeutung des Dargestellten geht verloren, die Motive werden äußerlich und leblos, die Proportionen willkürlich durcheinander gemischt. Im Gegensatz dazu macht sich dann aber, der gleichzeitigen christlichen Kunst entsprechend, eine Vorliebe für symbolische Mythen geltend: Proserpinas Raub und Rückkehr aus der Unterwelt als Symbol des Todes und des Fortlebens ist einer der beliebtesten Vorwürfe. Sehr bezeichnend für die Gärung der Zeit ist der capitolinische Prometheussarkophag, der das menschliche Leben in seinem Werden und Vergehen versinnbildlicht (Abb. 1060): die Schmiede Vulkans, in der das belebende Feuer bereitet wird, Amor und Psyche als Sinnbild der Vereinigung von Leib und Seele, die Schöpfung des Menschen durch Prometheus und seine Beseelung durch Minerva mittelst des Schmetterlings als Bild der Seele, sein Tod nebst dem Todesgenius mit der gesenkten Fackel, die Fortführung seiner Psyche durch den Seelenführer Merkur, alles mit überreicher Zutat von Nebenfiguren. Keine Gruppe antiker Kunstwerke führt so unmittelbar wie die Sarkophage in die christliche Kunst über, die mit der Formensprache, zum Teil auch mit den Figuren und der Anschauungsweise der heidnischen Sarkophage arbeitet.

Aus Maximins Zeit hören wir ausnahmsweise noch einmal von Tafelbildern, in denen der Kaiser seine germanischen Großtaten für den Senat nach altrömischer Weise (S. 468) hatte abschildern lassen. Die spärlichen Reste von Wandmalerei bezeugen nur ein Herab-

1061. Familienbild auf Glas.
Museo cristiano Brescia

sinken zu völliger Dürftigkeit. Dagegen zeigen einige ausgezeichnete Miniaturen, in der Art der christlichen Goldgläser auf blauem Grund ausgeführt, die Kunst des Bildnisses auf überraschender Höhe. Die Charakteristik, hier wie in den plastischen Porträts des ausgehenden Jahrhunderts, wird trotz der Kleinheit der Denkmäler durch die feste typische Stilisierung, die sich schon der Art der Constantinischen Zeit nähert, zu monumentaler Ruhe und Großartigkeit gesteigert (Abb. 1061); der geistige Ausdruck ist bei aller Stille des Vortrages tief und bedeutend.

Von Diocletian bis Constantin (284—330). Die kräftige Regierung Diocletians und seiner Mitherrscher bereicherte noch einmal die Hauptstadt mit großartigen Bauten. Der Mitkaiser Maximian, dem bei der Verteilung der Gewalten Italien zugefallen war, begann 296 nach seiner Rückkehr aus Afrika, obschon er selbst in Mailand residierte, den Bau der Diocletianthermen auf dem Viminal nach demselben Plane wie die Caracallas, übertraf sie aber an Größe, indem er für mehr als 3000 gleichzeitig Badende Platz schuf. Das mit Granitsäulen geschmückte Tepidarium ist durch Michelangelo in die Kirche S. Maria degli Angeli verwandelt worden. In dem Jahre 305, da beide Kaiser abdankten, wurden die Thermen eingeweiht, etwas später die kleineren Constantinthermen auf dem Quirinal begonnen, in allem beengter, aber mit einer Masse zusammengelesener Bildwerke geschmückt. Sie wurden erst im 16. Jahrhundert abgebrochen. In Rom war fernerhin Maximians Sohn Maxentius als Bauherr tätig. Dem Andenken seines 309 gestorbenen Sohnes Romulus widmete er nahe der Via Appia einen Circus, und an der Via Sacra den kleinen Rundtempel, der heute der Kirche der Heiligen Kosmas und Damianus als Vorbau dient. Vor allem aber übertrug er die Bauweise der Thermen auf die kolossale »neue Basilika«, die 312 bei Maxentius' Tode noch unvollendet, demnächst unter dem Namen der Constantinbasilika eingeweiht wurde. Die hergebrachte Form der Basilika hat hier einem gewaltigen Gewölbebau Platz gemacht. Das 25 m breite Mittelschiff, etwa 35 m hoch, dessen kühnes Kreuzgewölbe auf acht monolithen bunten Marmorsäulen zu ruhen schien, endet mit einer weiten Apsis; statt der Seiten-



1062. Aus der Constantinbasilika.
Ergänzung von Baldinger

1063. Constantinbogen in Rom

schiffe sind je drei niedrigere, quergestellte, mit Tonnengewölben gedeckte Nebenräume angeordnet, die den Schub des Hauptgewölbes aufnahmen (Abb. 1062). Hohe Seitenfenster ließen reichliches Licht zuströmen. Eine niedrigere Vorhalle (Chalcidicum) war der Eingangsseite vorgelagert (vgl. Abb. 732). Nachträglich wurde auf der Langseite zur Via Sacra hin ein neuer Eingang angebracht und gegenüber eine kleinere Apsis angelegt, so daß das Gebäude neben der Längsachse eine Querachse erhielt. In der größeren Apsis fand ein kolossales Sitzbild Constantins Aufstellung, von dem Reste erhalten scheinen (Abb. 1069). Der ungeheure Bau, der dreimal so viel Flächenraum bot wie der Mittelsaal der Diocletianthermen, gehört neben dem Pantheon und dem Kolosseum zu den größten Bauleistungen der Kaiserzeit und hat auf den Kirchenbau der Renaissance (St. Peter) mächtig eingewirkt. Begreiflicherweise spielte bei seiner überwältigenden Größe das Einzelornament keine bedeutende Rolle mehr, und wenn die erhaltenen Schmuckglieder bei genauerer Betrachtung roh und nachlässig erscheinen, so darf man, wie in ähnlichen Fällen, nicht gerade darin ein Zeichen des Verfalls sehen. Eine Baukunst, welche solche Raumgestaltungen entwerfen und ausführen konnte, hätte auch saubere Ornamentik herzustellen versucht, wenn das zur Erreichung ihrer Absichten nötig gewesen wäre. Eine andere Frage ist, ob nicht eine frühere Epoche, rein aus hingebender Freude an der Gestaltung der Einzelform, sich einer mühsamen Arbeit unterzogen hätte, der diese Spätzeit gern aus dem Wege ging. Die erhaltenen Zierstücke der Basilika wirken vermittelst jener, schon in flavischer Zeit beginnenden Ornamente, die sich hell vom dunkeln Schattengrunde abheben (S. 516), die aber hier nur grob ausgeführt sind, und ersetzen die gerundeten Flächen der Profile unter Vereinfachung der Form durch eckig und scharf zusammenstoßende Ebenen. Der gesamte Eindruck wird dadurch hart, aber deutlich und auf größere Entfernungen wirksam.

Der Sieg Constantins im Jahre 312 — man pflegt ihn nach der Mulvischen Brücke

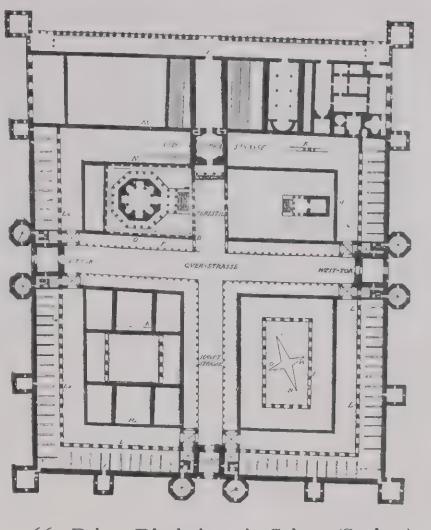
Basilica Julia Tiberiusbogen Rostra

1064. Das Forum mit der Rednerbühne (Teilstück). Relief am Constantinbogen

(Ponte Molle) zu benennen, an der Maxentius den Tod fand — gab dem Senat Veranlassung, zu seinen Ehren den bekannten, gut erhaltenen Bogen in Rom (Abb. 1063) zu errichten, den man wohl das klassische Musterbeispiel eines Triumphbogens nennen darf. In seiner Gesamtanlage, in seinen Verhältnissen, in der abgewogenen Verteilung der Skulpturen das reife Ergebnis einer langen Entwicklung, in seiner architektonischen Formensprache durchaus

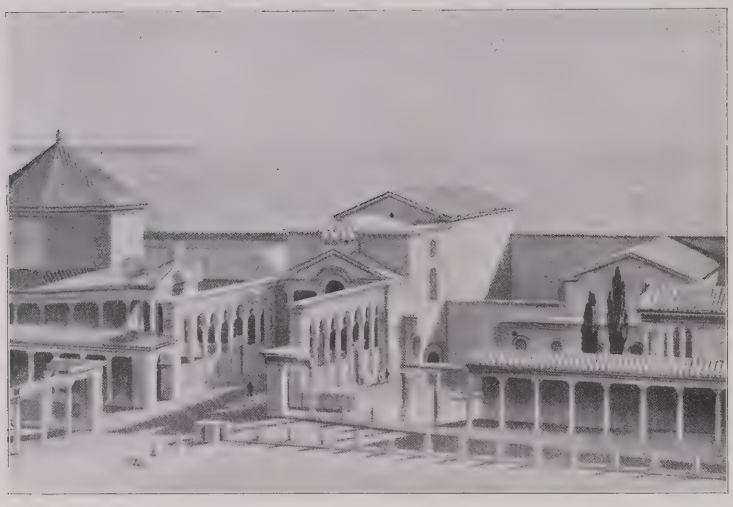
1065. Vom Bogen des Galerius in Thessalonike

klassisch, stellt er sich doch als das Werk eines erlahmenden Epigonentums dar. Wie Teile seiner Architektur, so ist sein reicher plastischer Schmuck von Bauten Trajans (Abb. 988), Hadrians (Abb. 998) und Marc Aurels (Abb. 1006), ja sogar von Bauwerken jüngster Vergangenheit (Abb. 1064) zusammengeraubt und durch Zutaten zeitgenössischer erstarrender Kunst ergänzt; die ursprünglichen Kaiserbilder der Reliefs wurden umgearbeitet, Constantins Züge an deren Stelle gesetzt, die älteren Werke demnach nicht als fremdartige Reste einer vergangenen Kunst empfunden. Man nahm es also weder mit der Form noch mit dem Inhalt der Darstellungen allzu genau, man war zufrieden, wenn sie im allgemeinsten stimmten. Wo man selbst zum Meißel griff, wie in den beiden Bildern der Einnahme Veronas und der Mulvischen Brücke, versuchte man noch ganz im Sinne der alten Triumphalgemälde und Säulenreliefs (S. 522. 532) schlicht und anschaulich zu erzählen, allerdings ohne jeden Versuch, lebendige Bewegtheit oder abwechslungsreiche Stellungen in die Darstellung zu bringen. Viel weniger gut erhalten ist der erst durch scharfsinnige Untersuchung in modernem Umbau wiedererkannte vierseitige Bogen bei Malborghetto, dessen Ziegelkern allein erhalten, dessen Marmorverkleidung größtenteils verloren ist. Seine Ornamentik ist durchaus der Constantinbasilika entsprechend; Bildwerk ist nicht erhalten und war sicherlich nicht in solchem Maße vorhanden, wie bei dem, hierin altmodischen, von früheren Zeiten abhängigen Constantinbogen. Entstehungszeit und Lage, nicht weit von dem Schlachtfeld, machen die Beziehung auf Constantins Sieg über Maxentius wahrscheinlich. Eine ähnliche Gesamtanlage zeigt der gewöhnlich Janus Quadrifrons genannte, ebenfalls als Tetrapylon gestaltete Bogen am Ochsenmarkt in Rom, auch er in dieser Zeit entstanden. Seine architektonische Dekoration, zwei Stockwerke von Nischen mit je zwei Säulchen davor, gibt dem Ganzen etwas Schwerfälliges und Lastendes; die zur Füllung der Nischen notwendigen Bildwerke konnten wohl auch wieder nur ältere Denkmäler liefern. Die dreitorige Anlage des Constantinbogens und die des Janusbogens fanden sich vereint in dem großen Triumphbogen, den Galerius um 300 in seiner Residenz Thessalonike (Saloniki) wegen seiner Bezwingung der Perser (297) erhielt; die drei gewölbten Durchgänge wurden durch einen quergelegten Bogengang gekreuzt, und zwar so, daß die mittlere Vierungskuppel auf Zwickeln ruhte: eine bedeutende Neuerung; beim römischen Janusbogen bildet die Mitte ein Kreuzgewölbe. Der Reliefschmuck, der sich nur auf die Pfeiler des Bogens erstreckt und diese in vier Streifen umzieht (Abb. 1065), ist völlig neu für diesen Bogen gearbeitet, der sich auch durch reichere Ornamentik von den römischen Bögen unterscheidet.



1066. Palast Diocletians in Salona (Spalato)
Norden unten

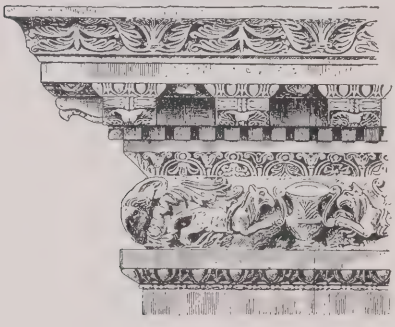
Der in großartigen Resten erhaltene und an die Thermenbauten erinnernde sog. Kaiserpalast in Trier trägt diesen Namen allerdings mit bedingtem Recht. In der Zeit des Diocletian als große Thermenanlage mit Palästra errichtet, vielleicht nie ganz vollendet, ist er nach der Mitte des 4. Jahrhunderts zum Teil abgerissen und zu einem großen Bau mit riesigem Platz davor umgestaltet worden, für den die Verwendung als Wohnpalast wenigstens denkbar ist. Nach seiner Abdankung (305) ließ sich Diocletian einen malerisch am Meeres-



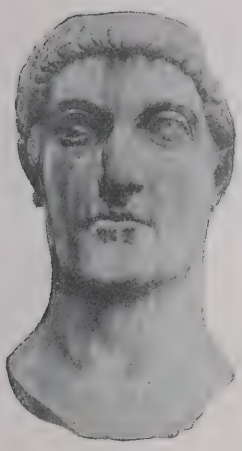
1067. Palast Diocletians in Salona (Herstellung des s. ö. Teiles von G. Niemann)

strande belegenen Palast in der Nähe seiner Heimatstadt Salona in Dalmatien errichten. Er erinnert im Grundriß an ein befestigtes Lager (Abb. 1066); der von einer Mauer mit vielen Türmen umschlossene Raum von mehr als 37 000 qm wird durch zwei sich kreuzende Hauptstraßen in vier Quartiere geteilt, er umfaßt die ganze heutige Stadt Spalato. In der Mitte des linken hinteren Vierecks erhob sich ein achtseitiger Kuppelbau, von einer Säulenhalle umgeben, der sog. Juppitertempel (Grabmal Diocletians?), jetzt als Dom von Spalato benutzt (vgl. Abb. 1067); eine große Säulengalerie zog sich, wie im Palazzo Doria in Genua, längs der ganzen südlichen, der Seeseite hin. Säulenhallen spielen auch im Innern eine große Rolle (Abb. 1067), wobei vor allem die mehrfach verwendeten, mit Bogen verbundenen Säulenstellungen auffallen, die zwar schon vereinzelt im 1. Jahrhundert n. Chr. vorkommen (Pompeji), aber erst später immer größere Bedeutung gewinnen (vgl. Abb. 1044) und ein wichtiges Motiv christlicher Baukunst vorbilden. Die Zierglieder stehen der Basilika des Constantin (S. 566) nahe, sowohl in der Bildung der Profile als der des Ornamentes (Abb. 1068). Von Diocletians Lager in Palmyra war schon oben (S. 559) die Rede, von seinem Palast in Nikomedia ist nichts Genaues bekannt.

Die unbekümmerte Verwendung älterer Bildwerke für neue Bauten ist schon (S. 569) berührt. Der daraus gezogene Schluß, daß sich die Skulptur keiner hohen Blüte erfreute, bestätigt sich vor allem bei Werken aus idealer Sphäre, wie den grob gearbeiteten Rundreliefs (Sol und Luna zu Wagen) am Constantinbogen. Etwas besser steht es bei den geschichtlichen Darstellungen (vgl. S. 569), obwohl bei ihnen die im wesentlichen dekorativ gedachte Verwendung sorgfältige Durchführung unnötig zu machen schien. Wirkungsvoller und erfreulicher spricht sich der schlichte Wirklichkeitssinn der Zeit im Porträt aus, dem ein eigenartig starrer, wie in weite Fernen gerichteter Blick leicht etwas Weltfremdes gibt, ein Zug, der sich bei den Kaiserbildern zu eindrucksvoller Hoheit steigern kann. Manche allerdings erscheinen maskenhaft starr und leer; bei der kolossalen Büste Constantins (Abb. 1069), die von dem Riesenbild in der Basilika (oben S. 566) stammt, erklärt sich das eben aus der ungeheuren Größe des Raumes, in dem das Werk sich behaupten mußte. Aber ein sorgfältiges Stück mäßigerer Größe wie der irrig für Maximin erklärte Erzkopf des Con-

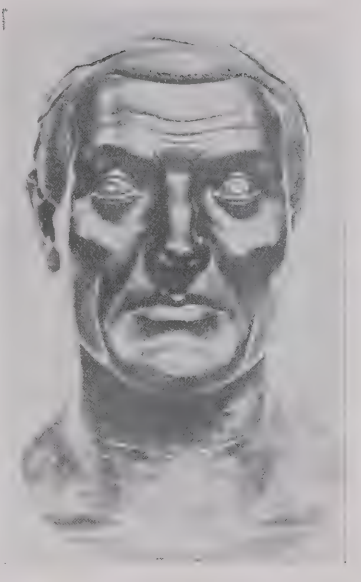


1068. Palast des Diocletian in Salona
Vom Gebälk des Tempels



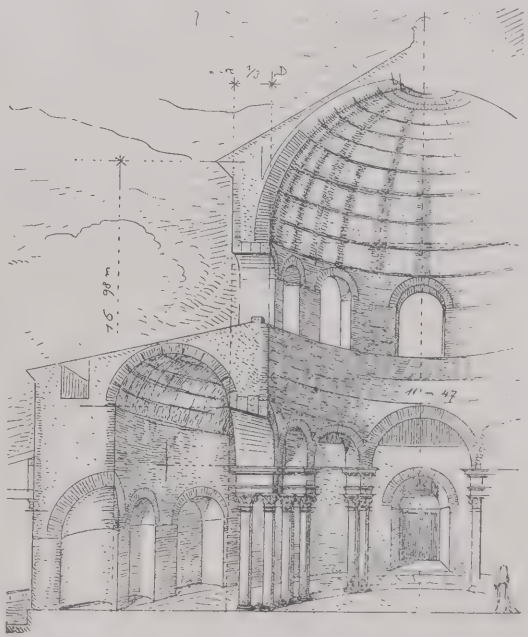
1069. Kolossalbüste Constantins. Capitol

stantius Chlorus (293—306), ist offenbar nicht nur ein »ähnliches« Bildnis, sondern ein Denkmal von monumentaler Großartigkeit und eindrucksvoller Kraft, das bedeutsame Bild eines vergötterten, aber nicht idealisierten Herrschers (Abb. 1070).



1070. Constantius Chlorus. Erz. München

Rom hatte zu Constantins Zeit in äußerer Pracht den Gipfel erstiegen. Man zählte damals elf Fora und ebenso viele Thermen, zehn Basiliken und 28 Bibliotheken, 36 Ehrenbögen, 19 Wasserleitungen, zahllose Tempel, dazu 2 Kolosse, 22 große Reiterstatuen, 80 vergoldete und 74 goldelfenbeinerne Götterbilder, 3785 eherne Porträtstatuen, aller Marmorbilder gar nicht zu gedenken! Charakteristisch genug dabei gegenüber 46602 Insulae (Mietkasernen) nur noch 1790 Domus (Einzelhäuser). Konstantinopel und die Barbarei der Folgezeit sorgten für das Verschwinden solcher Pracht. Die antike Kunstgeschichte Roms endigt mit Constantin. Nur weniges von Bedeutung schließt sich noch an. Ein Rundbau wie das Grab der Constantia, Constantins Tochter (gest. 354; Abb. 1071), liegt noch ganz in der Linie der antiken Bauentwicklung, sowohl im ganzen Aufbau als in der Anordnung der Säulen (vgl. Abb. 1044). Desgleichen ahmt der kolossale Porphyrsarkophag Helenas, der Mutter Constantins, die Basis des Antoninus Pius (Abb. 1005) nach, der Porphyrsarkophag Constantias (Abb. 1072) verarbeitet ebenso wie viele altchristliche Sarkophage antike Ornamentmotive, wie sie beispielsweise an der Tür des kleineren Tempels in Baalbek sich finden. Eine bedeutende Leistung auf diesem Gebiete stellt die Ausgestaltung des Säulensaales, wie er in der antiken Basilika vorlag, zur christlichen Basilika dar, nicht sowohl eine einfache Weiterentwicklung antiker Motive, als deren Verwendung für die Bedürfnisse einer neuen religiösen Weltanschauung. Das wichtigste noch erhaltene Beispiel ist die mit schönen korinthischen Säulen ausgestattete constantinische Basilika in Bethlehem.



1071. Kirche S. Constanza bei Rom. Durchschnitt (Durm)

Konstantinopel. Im Jahre 330 verlegte Constantin, der Rom nur selten

1072. Porphyrsarkophag Constantias. Vatikan

besucht hatte, die Hauptstadt vom Tiber an den Bosporus; Byzanz erhielt nunmehr den Namen Konstantinopel. Es galt, die neue Residenz zum »neuen Rom« zu gestalten. Auch sie hatte ihre sieben Hügel und ward in vierzehn Regionen geteilt; ein Hippodrom vertrat den Circus Maximus, ein Milion das Miliarium als Ausgangspunkt der Straßen. Der Kaiserpalast auf dem »Capitol« bildete, wie einst in Alexandrien, eine Stadt für sich. Fora, Regierungsgebäude, Bäder, Gymnasien (Zeuxippos), Wasserleitungen (des Valens) wuchsen rasch aus der Erde. Die kostbarsten bunten Marmorarten wurden zur Verkleidung verwandt, eine Unmasse von Statuen aus Rom, Athen, von überall her zusammengebracht, öffentliche und private Paläste (z. B. des Lausos) in wahre Museen verwandelt. Was von Erzbildern neu entstand, war künstlerisch gebunden, suchte jene starre, fast weltferne Würde zu verkörpern (S. 571, vgl. Abb. 1073), und oft überwog in den Statuen wie in den zahlreichen gemalten Porträts und Galabildern (vgl. Abb. 1076) der Pomp des steifen Kostüms. Ein Überbleibsel constantinischer Skulptur ist noch erhalten in der Basis des später von Theodosius dem Großen errichteten ägyptischen Obelisken (Abb. 1074); sie stellt Constantin inmitten seiner drei Söhne dar, wie er die Huldigungen der 332 besiegten Goten empfängt (vgl. Abb. 1064). Besonders beliebt waren in Konstantinopel hohe Säulen als Träger von Kaiserstatuen. Reliefsäulen Theodosius des Großen (386, um 1517 eingestürzt) und seines Sohnes Arkadios (403, um 1730 niedergerissen, Abb. 1075) ahmten die Trajansäule nach; der Reliefschmuck ihrer Basen war nicht einheitlich, sondern in Streifen übereinander zerlegt

1073. Erzkoloß (Valentinian I., gest. 375). Barletta
(Hände und Beine ergänzt)

1074. Relief von der constantinischen Basis des Obelisken im Atmeidan zu Konstantinopel

(vgl. Abb. 1065). Auf einer anderen Säule erhob sich Justinians Reiterstatue in heroischer Tracht, in der Hand die Weltkugel, vom Kreuz überragt. Geschnittene Steine und kostbares Gerät blieben vielbegehrt; große Silberscheiben mit flachem Relief zeigen die Umwertung der Plastik ebenso deutlich, wie die lange Reihe elfenbeinerner Diptycha des 4.—6. Jahrhunderts (Abb. 1076), zumeist Neujahrsgeschenke der hohen Beamten, das allmähliche Erstarren vor Augen stellen, in einzelnen Fällen noch mit feinsten klassizistischen Leistungen früherer Zeit wetteifern (Diptychon der vornehmen Familien der Symmachi und Nicomachi), jedenfalls aber ein Streben nach fester, klarer Form zeigen, das allerdings leicht zur Starrheit führte. Ein gleiches Verdorren ergreift auch die architektonischen Einzelformen und Ornamente, überleitend zur rein byzantinischen Formensprache, während die konstruktiven Bauaufgaben, namentlich der Zentralbau, noch eine so glänzende Lösung finden wie in Justinians von den beiden kleinasiatischen Architekten Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles erbauten Kirche der heiligen Sophia (532—37). In ihr findet ein Hauptstreben der römischen und asiatischen Baukunst der Kaiserzeit seinen Abschluß, mit ihr beginnt zugleich die byzantinische Kunst.

1075. Säule des Arkadios in Konstantinopel (zerstört)

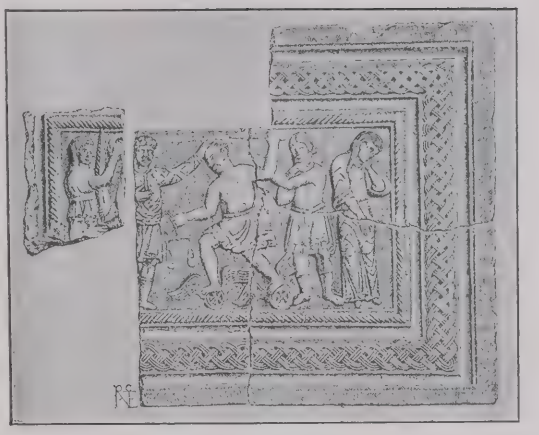
1076. Elfenbeinrelief. Links oben Julian (?), rechts der Consul. München

Das Nachleben der Antike. Indem die spätrömische Kunst im Inhalt und in den Formen vielfach wieder auf die orientalischen Überlieferungen zurückgeht, bereitet sie der reinen altklassischen Kunst ein Ende, gewinnt aber bestimmenden Einfluß auf die folgende Periode, deren religiöser Glaube im Orient wurzelt und die auch mit dem byzantinischen Kaisertum das politische Schwergewicht teilweise nach dem Orient verlegt. Die Kunst jedes Volkes und jeder Periode ist zunächst Selbstzweck; sie sieht die Stufen hinter sich, die sie bereits erklommen hat, sie blickt aber nicht voraus in die Zukunft, sie will und kann nicht als bloßer Übergang gelten. Mit vollem Rechte wird daher der abgeschlossene Charakter der klassischen Antike betont und ihr Wesen erst dann begriffen, wenn man sie im ausschließlichen Dienste des Hellenen- und Römertums, als die Verklärung und Verherrlichung des hellenischen und römischen Volksgeistes, auffaßt. Aber eine andere Betrachtung darf auch das Nachleben der Antike im folgenden Weltalter aufdecken. Was ist in dem Kunstvermögen der späteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?

Man muß zwischen den Kunstgattungen und den Zeiten unterscheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinanderhalten. Die antike Architektur darf sich des reichsten und längsten Nachlebens rühmen und zwar in der Form, die ihr die römische Kunst gegeben hatte, sowohl in der Bildung der einzelnen Bauelemente und Verwendung der Konstruktionsmittel als auch in der Ausgestaltung und Zusammenordnung der Räume. Diese Errungenschaften der römischen Architektur sind noch heute lebendig, und mit ihrer Hülfe ward ein großer Teil der neuen Bauaufgaben im Mittelalter und in den folgenden Perioden gelöst. Die Säule, der Pfeiler, die Wölbung, die mannigfachen Gesimse und Glieder wurden verschiedentlich umgeformt: den Kern der Gestalt holte man regelmäßig aus der antiken Überlieferung. Das gilt selbst von einzelnen Baugliedern des gotischen Stiles, obschon dieser sich sonst in schroffem Gegensatze zur klassischen Architektur bewegt. Unmittelbar auf die Herrschaft der Gotik folgte eine unwiderstehliche Reaktion zugunsten der antiken Architektur im Zeitalter der sog. Renaissance; sie wiederholte sich am Schlusse des 18. Jahrhunderts, nachdem einige Menschenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.

Auch im Kreise der zeichnenden Künste hat das Mittelalter das Erbe der Antike angetreten. An die letzte Entwicklung der römischen Bildkunst mit ihrer einerseits auf das Dekorative gerichteten Tendenz, andrerseits mit ihrer Vorliebe für erzählende Schilderung, aber auch mit ihrer Erstarrung der Einzelform knüpft die mittelalterliche Kunst unmittelbar an, teils bewußt, teils unbewußt. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunst, die als Zauber gefürchtet war, erhielt sich. Der Inhalt antiker Kunstwerke wurde allerdings nicht mehr verstanden; er war allmählich ganz abgeschliffen worden und wurde nur in dieser ab-

geschliffenen Form wiedergegeben. Auf solche Art haben sich sogar einzelne altorientalische Motive (der Baum zwischen zwei Löwen usw.) erhalten. Das Auge wurde gefesselt durch die Lebendigkeit der Darstellung, die aus eigenem Antriebe nicht gelang. Man kann sicher sein, wo in einer Landschaft sich antike Monumente erhielten — und die römische Provinzialkunst hatte solche in die weitesten Kreise verbreitet — da reizten sie zur Nachahmung. Mochten auch Kirche und Volk in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerk erblicken, die Formfreude fand immer wieder an ihnen neue Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, die der Phantasie mittelalterlicher Künstler neue Anregungen zuführten: Arbeiten der Kleinkunst, wie Gemmen, Elfenbeinreliefs usw., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigsten Muster. Im Dome von Torcello bei Venedig befindet sich ein Marmorrelief des 10. Jahrhunderts, das die lysippische Darstellung des günstigen Augenblicks (Kairos, S. 365) umgedeutet, erweitert und in den Formen mittelalterlich entstellt wiedergibt (Abb. 1077). Mag hier der allgemeine Sinn verständlich geblieben sein, so gilt das nicht von zahlreichen Reliefs aus Elfenbein und Knochen, die um dieselbe Zeit in Konstantinopel zum Belag von Schmuckkästen verfertigt und überallhin vertrieben wurden (Abb. 1078). Hier ist ein beschränkter antiker Mythen- und Figurenschatz meistens so unverstanden wiederholt und vermengt, wie das einst bei den etruskischen Malern und Steinmetzen der Fall gewesen war. Wenn an einer ehernen Grabplatte etwa des 11. Jahrhunderts im Magdeburger Dom der Dornauszieher als Stütze angebracht ist, so dürfte wohl ein auf das antike Vorbild zurückgehendes Kalenderbild zu Grunde gelegen haben, in dem ein Knabe, der sich den Schuh auszieht, als Vertreter des März zu gelten pflegte. Schwerlich machten sich die Steinmetzen jener Jahrhunderte, wenn sie antike Werke nachbildeten, besondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie sahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger usw., und wenn sie das Unbekannte reizte, wie bei Kentauren, Sirenen u. a., so deuteten sie es um; bei den sehr beliebten Orpheusdarstellungen waren es wohl mehr die Tiere als der Sänger, die das Interesse erregten. Immerhin blieb auf diese Weise ein formaler Zusammenhang mit der Antike bestehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten sich einzelne Gewandmotive und Elemente des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des Mittelalters und noch mehr die der Barockzeit, die fälschlich deutsch genannte, arg von der römischen absticht. Wie aber diese nicht neu erfunden ward, sondern trotz ihres Schnörkelwesens auf einen römischen Kern zurückgeht, so beruhen auch die Gewandfalten, das Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition.



1077. Marmorrelief im Dom von Torcello

Der vorübereilende Bios (Lebenszeit) wird von einem Jüngling, den Victoria bekränzt, an der Stirnlocke gepackt, während ein älterer Mann, dem die Reue zur Seite steht, die versäumte Gelegenheit beklagt

Neben solchen naiven unbewußten Nachbildungen stoßen wir aber auch in fast regelmäßigen Zeitabständen auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchsten Musters der formbildenden Kraft. So schon in karolingischer Zeit, dann in engeren Kreisen Italiens im

12. und 13. Jahrhundert, in umfassender Weise in der Renaissanceperiode, am Ausgang des 18. Jahrhunderts und in der Zeit des Klassizismus. Immer wieder muß die Menschheit sich mit dem Altertum auseinandersetzen, wie auf allen Gebieten, so auf dem der Kunst. Sein Einfluß beschreibt Kurven, steigt und sinkt abwechselnd. Immer aber kehrt die Kunst wieder zur Antike zurück, zum Studium der Gesetze ihres Schaffens, nicht zur sklavischen Nachahmung, die allerdings das eigene künstlerische Leben ertötet. Eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstellt, kann auf die Dauer nicht von Bestand sein.

1078. Das Opfer Iphigeneias nach einem antiken Relief (Abb. 581). Elfenbeinrelief
London, South-Kensington-Museum

Literatur

Die Anfänge der Kunst

H. OBERMAIER, Der Mensch der Vorzeit. Berlin 1912 — J. DÉCHELETTE, Manuel d'archéologie I-III. Paris 1908 — M. HÖRNES, Urgesch. der bildenden Kunst in Europa[2]. Wien 1915 — C. SCHUCHHARDT, Alteuropa. Straßburg 1919 — E. CARTAILHAC et H. BREUIL, La caverne d'Altamira. Monaco 1906 — L. CAPITAN, H. BREUIL, D. PEYRONY, La caverne de Font de Gamme. Monaco 1910 — E. CARTAILHAC, Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal. Paris 1886 — H. et L. SIRET, Les premiers âges du metal dans le Sud-est de l'Espagne. Antwerpen 1887 — T. E. PEET, The Stone and Bronze Ages in Italy. Oxford 1909 — M. EBERT, Südrußland im Altertum. Bonn 1921 — SOPHUS MÜLLER, Nordische Altertumskunde. Straßburg 1897

A. Der Orient

G. PERROT et CH. CHIPIEZ, Histoire de l'art dans l'antiquité I—V. Paris 1882f. — L. CURTIUS, Die antike Kunst. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1913 (im Erscheinen)

1. Ägypten

K. BÄDEKER, Ägypten[4] [von G. Steindorff]. Leipzig 1897 — A. ERMAN, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, 2. Aufl. von H. RANKE. Tübingen 1923 — G. MASPERO, Égypte. Ars Una. Paris (reiche Bibliographie) — H. SCHÄFER, Ägyptische Kunst. Kunstgeschichte in Bildern[2]. I, 1. Leipzig — H. SCHÄFER, Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst[2]. I. II. Leipzig 1922 — H. SCHÄFER, Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei. Der Alte Orient 23, 4. Leipzig 1923 — F. W. von BISSING, Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker. München 1912

2. Mesopotamien

B. MEISSNER, Babylonien und Assyrien. Heidelberg 1920 — P. S. P. HANDCOCK, Mesopotamian Archaeology. London 1912 — H. V. HILPRECHT, The Excavations in Assyria and Babylonia. Philadelphia 1904 — C. FRANK, Babylonisch-Assyrische Kunst. Kunstgeschichte in Bildern[2]. I, 2. Leipzig — Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft 1 ff. Leipzig (im Erscheinen) — L. HEUZEY, Antiquités Chaldéennes. Paris — R. KOLDEWEY, Das wiedererstehende Babylon. Leipzig 1913

3. Kleinasien

G. HIRSCHFELD, Die Felsenreliefs in Kleinasien und das Volk der Hittiter. Berlin 1886 — G. HIRSCHFELD, Paphlagonische Felsengräber. Berlin 1885 — R. LEONHARD, Paphlagonia. Berlin 1915 — EDUARD MEYER, Reich und Kultur der Chetiter. Berlin 1914 — O. WEBER, Hethitische Kunst. Orbis Pictus 9. Berlin 1921 — VALENTIN MÜLLER, Die monumentale Architektur der Chatti von Boghaz-Köi. Athenische Mitteilungen 42. Athen 1917

4. Phönikien und Kypros

R. A. S. MACALISTER, A History of Civilisation in Palestine. Cambridge 1912 — R. A. S. MACALISTER, The Philistines. London 1914 — P. THOMSEN, Kompendium der palästinensischen Altertumskunde. Tübingen 1913 — F. POULSEN, Der Orient und die frühgriechische Kunst. Leipzig 1912 — J. MYRES and M. OHNEFALSCH-RICHTER, Catalogue of the Cyprus Museum. Oxford 1899

5. Persien

LORD CURZON, Persia I. II. London 1892 — M. DIEULAFOY, L'art antique de la Perse. I—V. Paris 1894 — F. SARRE und E. HERZFELD, Iranische Felsreliefs. Berlin 1910 — F. W. von BISSING, Der persische Palast und die Turmbasilika. Studien zur Kunst des Ostens J. Strzygowski gewidmet. Wien 1922 — G. HÜSING, Der Zagros und seine Völker. Der Alte Orient 9. Leipzig 1908

B. Griechenland

F. WINTER, Kunstgeschichte in Bildern[2]. I, Das Altertum (im Erscheinen). Leipzig — H. BRUNN, Griech. Kunstgeschichte. I. II. München 1893 (unvollendet) — W. KLEIN, Geschichte der griech. Kunst.

I—III. Leipzig 1904 — G. PERROT et CH. CHIPIEZ, Histoire de l'art dans l'antiquité VIff. Paris 1894 (unvollendet) — A. von SALIS, Die Kunst der Griechen[2]. Leipzig 1922 — R. KEKULE von STRADONITZ, Die griech. Skulptur[3]. Berlin 1922 — E. LÖWY, Die griech. Plastik[2]. Leipzig 1916 — A. FURTWÄNGLER, Meisterwerke der griech. Plastik. Leipzig-Berlin 1893 — H. BULLE, Der schöne Mensch im Altertum[2]. München-Leipzig 1912 — E. PFUHL, Malerei und Zeichnung der Griechen I—III. München 1923 — A. FURTWÄNGLER und K. REICHHOLD, Griech. Vasenmalerei I—III. München 1900 (im Erscheinen) — H. B. WALTERS, History of Ancient Pottery. I. II. London 1905 — E. BUSCHOR, Griech. Vasenmalerei[2]. München 1914 — F. NOACK, Die Baukunst des Altertums. Berlin — J. DURM, Die Baukunst der Griechen[3]. Leipzig 1910 — R. BORRMANN und J. NEUWIRTH, Gesch. der Baukunst I. Leipzig 1904 — A. FURTWÄNGLER, Die antiken Gemmen I—III. Leipzig-Berlin 1900 — K. REGLING, Die antiken Münzen[2]. Berlin-Leipzig 1922 — B. V. HEAD, Historia Numorum[2]. Oxford 1911

Für sachliche Überlieferung und Künstlergeschichte

PAULY'S Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung von G. WISSOWA. Iff. Stuttgart 1894 (im Erscheinen) — W. H. ROSCHER, Lexikon der Mythologie Iff. Leipzig 1894 (im Erscheinen) — CH. DAREMBERG et E. SAGLIO, Dictionnaire des antiquités I—V. Paris 1873 — H. BRUNN, Gesch. der griech. Künstler I. II. Braunschweig-Stuttgart 1853 (1889) — J. OVERBECK, Die antiken Schriftquellen. Leipzig 1868 — A. REINACH, Textes relatifs à l'histoire de la peinture ancienne I. Paris 1921 (unvollendet) — U. THIEME, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Iff. Leipzig (im Erscheinen)

Steinzeit

CHR. TSUNDAS, Die vorgeschichtlichen Akropolen von Dimini und Sesklo [griechisch]. Athen 1908 — A. J. B. WACE and M. S. THOMPSON, Prehistoric Thessaly. Cambridge 1912

1. Troja

H. SCHLIEMANN'S Selbstbiographie, herausgegeben von Sophie Schliemann. Leipzig 1892 — W. DÖRPFELD, Troja und Ilion. Athen 1902 — HUBERT SCHMIDT, Schliemann's Sammlung Trojanischer Altertümer. Berlin 1902

2. Die ägäische Kunst

C. SCHUCHHARDT, Schliemanns Ausgrabungen[2]. Leipzig 1891 — Sir ARTHUR EVANS, The Palace of Minos at Knossos I. London 1921 (im Erscheinen) — C. W. BLEGEN, Korakou, a Prehistoric Settlement near Korinth. Boston-New York 1921 — TIRYNS, Die Ergebnisse der Ausgrabungen des [Deutschen Archäologischen] Instituts. I. II. Athen 1912 — G. RODENWALDT, Der Fries des Megarons von Mykenai. Halle a. S. (1921) — H. TH. BOSSERT, Altkreta[2]. Berlin 1923 — EDUARD MEYER, Gesch. des Altertums[3] I, 2 (§ 503—527) — D. FIMMEN, Die kretisch-mykenische Kultur. Leipzig-Berlin 1921

3. Übergang zur hellenischen Kunst, Geometrischer Stil

B. SCHWEITZER, Untersuchungen zur Chronologie der geometrischen Stile in Griechenland I. Heidelberg (1917). II. in: Athenische Mitteilungen 43, 1918 — A. FURTWÄNGLER, Die Bronzefunde aus Olympia und deren kunstgeschichtliche Bedeutung (1879) in: Kleine Schriften von A. Furtwängler I. München 1912

Entstehung des griechischen Tempels

R. BORRMANN, Der dorische Tempel der Griechen. Die Baukunst II. Heft 4 — G. RODENWALDT, Zur Entstehung der monumentalen Architektur in Griechenland. Athenische Mitteilungen 44. 1919 — H. LECHAT, Le temple grec. Paris 1902

Das griechische Ornament

A. RIEGL, Stilfragen. Berlin 1893 — M. SCHEDE, Antikes Traufleisten-Ornament. Straßburg 1909 — C. WEICKERT, Das lesbische Kymation. Leipzig 1913

4. Die hellenischen Bauordnungen

K. BÖTTICHER, Tektonik der Hellenen[2] I. II. Berlin 1874 — J. M. von MAUCH, Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer[8]. Berlin 1896 — O. PUCHSTEIN, Die ionische Säule. Leipzig 1907 —

J. BRAUN-VOGELSTEIN, Die ionische Säule. Jahrbuch des arch. Instituts. Berlin 1921 — M. MEURER, Das griech. Akanthusornament. Ebenda 1897 — E. WEIGAND, Vorgeschichte des korinthischen Kapitells. Würzburg 1920 — W. DÖRPFELD, Der Hypäthraltempel. Athen. Mitteilungen 1891 — L. FENGER, Dorische Polychromie. Berlin 1886 — TH. WIEGAND, Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen. Kassel-Leipzig 1904

5. Das griechische Mittelalter

G. KARO, Orient und Hellas in archaischer Zeit. Athen. Mitteilungen 45. 1920 — CH. WALDSTEIN, The Argive Heraeum. I. II. Boston and New York 1902 — E. CURTIUS und F. ADLER, Olympia II. Berlin 1892 (S. 27: Heraion) — R. KOLDEWEY und O. PUCHSTEIN, Die griech. Tempel in Unteritalien und Sizilien. Berlin 1899 — TH. HOMOLLE, Fouilles de Delphes IIff. Paris 1902 (im Erscheinen) — J. T. CLARKE, F. H. BACON, R. KOLDEWEY, Investigations at Assos. London, Cambridge Mass., Leipzig 1902 — D. G. HOGARTH, Excavations at Ephesus. London 1908 — TH. WIEGAND, Bericht über die Ausgrabungen in Samos. Abhandlungen der Preußischen Akademie 1911 — R. HEBERDEY, Altattische Porosskulptur. Wien 1919 — W. DEONNA, Les »Apollons archaïques«. Genf 1909 — J. LANGE, Darstellung des Menschen in der älteren griech. Kunst. Straßburg 1899

6. Die peisistratische Zeit

E. PETERSEN, Die Burgtempel der Athenaia. Berlin 1907 — G. von BRAUCHITSCH, Die panathenäischen Preisamphoren. Leipzig-Berlin 1910 — A. CONZE, Die attischen Grabreliefs I—IV. Berlin 1893 — H. SCHRADER, Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen. Wien 1909 — H. SCHRADER, Auswahl archaischer Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum. Wien 1913 — H. LECHAT, Au musée de l'Acropole d'Athènes. Lyon-Paris 1903

7. Die Zeit der Perserkriege

J. C. HOPPIN, A Handbook of Attic red-figured Vases. I. II. Cambridge Mass. 1919 — F. STUDNICZKA, Das Gegenstück der Ludovisischen »Thronlehne«. Jahrbuch des Arch. Instituts. Berlin 1911 — A. FURTWÄNGLER, Ägina, Das Heiligtum der Aphaia. München 1906 — E CURTIUS und F. ADLER, Olympia I—V. Berlin 1890 (darin II S. 4: Zeustempel) — F. STUDNICZKA, Kalamis. Leipzig 1907 — H. LECHAT, La sculpture attique avant Phidias. Paris 1904 — C. ROBERT, Die Nekyia des Polygnot. Halle a. S. 1892 — C. ROBERT, Die Ilinpersis des Polygnot. Halle a. S. 1893 — C. ROBERT, Die Marathonschlacht in der Poikile. Halle a. S. 1895 — R. SCHÖNE, Zu Polygnots delphischen Bildern. Jahrbuch des arch. Instituts. Berlin 1894

8. Die perikleische Zeit

H. LECHAT, Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle. Paris — M. SCHEDE, Die Burg von Athen. Berlin 1922 — P. CAVVADIAS und G. KAWERAU, Die Ausgrabung der Akropolis. Athen 1907 — A. MICHAELIS, Der Parthenon. Leipzig 1871 — A. H. SMITH, The Sculptures of the Parthenon. London 1910 — M. COLLIGNON, Le Parthénon. Paris 1914 — R. BOHN, Die Propyläen der Akropolis. Berlin-Stuttgart 1882 — W. DÖRPFELD, Die Propyläen der Akropolis von Athen. Athenische Mitteilungen 1885 — R. KEKULÉ, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. Stuttgart 1881 — R. HEBERDEY, Die Komposition der Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. Jahreshefte des österreichischen arch. Instituts. Wien 1922 — C. BLÜMEL, Der Fries des Tempels der Athena Nike. Berlin 1923 — B. SAUER, Das sogenannte Theseion. Leipzig 1899 — O. RUBENSOHN, Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake. Berlin 1892 — P. KASTRIOTES, Das Odeion des Perikles. Arch. Deltion [griechisch]. Athen 1919 — A. MAHLER, Polyklet und seine Schule. Athen-Leipzig 1902 — C. ANTI, Monumenti Policletei. Monumenti dei Lincei 26. Mailand 1920 — F. EICHLER, Die Skulpturen des Heraions bei Argos. Jahreshefte des österreichischen arch. Instituts. Wien 1919

9. Die Zeit des peloponnesischen Krieges

O. M. von STACKELBERG, Der Apollotempel zu Bassae in Arcadien. Rom 1826 — C. R. COCKERELL, The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae. London 1860 — G. PH. STEVENS, The East Wall of the Erechtheum. American Journal of Arch. 1906 — EDUARD SCHMIDT, Archaistische Kunst in Griechenland und Rom. München 1922 — A. MICHAELIS, Il monumento delle Nereidi. Annali dell' Instituto di corr. arch. 1874 — O. BENNDORF und G. NIEMANN, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Wien 1889

10. Die letzten Zeiten griechischer Freiheit

P. CAVVADIAS, Fouilles d'Epidaure. Athen 1891 — A. DEFRASSE et H. LECHAT, Épidaure. Paris 1895 — O. BENNDORF, Erzstatue eines griech. Athleten. Forschungen in Ephesos. I. Wien 1906 — E. FEIHL, Die Ficoronische Cista und Polygnot. Tübingen 1913 — K. A. NEUGEBAUER, Studien über Skopas. Leipzig 1913 — J. T. WOOD, Discoveries at Ephesus. London 1877 — A Catalogue of Sculpture in the Brit. Museum. II (S. 165). London 1900 — TH. WIEGAND und H. SCHRADER, Priene. Berlin 1904 — C. T. NEWTON, A History of Discoveries at Halicarnassus. I. II. London 1862 — E. KRÜGER, Der Aufbau des Mausoleums von Halikarnass. Bonner Jahrbücher 127. Bonn 1922 — P. WOLTERS und J. SIEVEKING, Der Amazonenfries des Maussoleums. Jahrbuch des deutschen arch. Instituts 24. Berlin 1910 — W. KLEIN, Praxiteles. Leipzig 1898 — W. KLEIN, Praxitelische Studien. Leipzig 1899 — J. SIEVEKING und E. BUSCHOR, Niobiden. Münchner Jahrbuch VII. 1912 — E. BUSCHOR, Die Oxforder Niobe. Münchner Jahrbuch. IX. 1914—15

11. Die Zeit Alexanders und der Diadochen

F. HAVERFIELD, Ancient Town Planning. Oxford 1913 — H. THIERSCH, Pharos. Leipzig-Berlin 1909 — E. PONTREMOLI et B. HAUSSOULIER, Didymes. Paris 1904 — TH. WIEGAND, Vorläufiger Bericht über die in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen. Abhandlungen der Preuß. Akademie. Berlin 1908. 1911 — TH. WIEGAND. Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Berlin 1906 (im Erscheinen) — P. L. COUCHAUD et J. SVORONOS, Le monument dit »des taureaux« à Délos. Bull de corr. Hellénique 45. Paris 1921 — R. VALLOIS, Attiques déliens. Académie des inscriptions. Comptes rendus 1912. Paris — G. WUSTMANN, Apelles' Leben und Werke. Leipzig 1870 — B. NOGARA, Le nozze Aldobrandine e le altre pitture murali antiche conserv. nella biblioteca Vaticana. Milano 1907 — E. LÖWY, Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik. Hamburg 1891 — M. COLLIGNON, Lysippe. Paris — TH. SCHREIBER, Studien über das Bildnis Alexanders des Großen. Leipzig 1903 — F. STUDNICZKA, Die Siegesgöttin. Neue Jahrbücher. Leipzig 1898 — U. WILCKEN, Die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis. Jahrbuch des arch. Instituts. 32. Berlin 1917 — U. WILCKEN, Urkunden der Ptolemäerzeit. Berlin 1922 — A. S. ARBANITOPOULLOS, Thessalische Denkmäler [griechisch]. Athen 1909 — R. KEKULÉ, Griechische Tonfiguren aus Tanagra. Stuttgart 1878 — E. POTTIER, Les statuettes de Terre cuite dans l'antiquité. Paris 1890 — E. POTTIER, Diphilos et les modelleurs de Terres cuites grecques. Paris — F. WINTER, Das Alexandermosaik aus Pompeji. Straßburg i. E. 1909 — O. HAMDY BEY et TH. REINACH, Une nécropole royale à Sidon. Paris 1892 — F. WINTER, Der Alexandersarkophag aus Sidon. Straßburg 1912

12. Die Zeit des Hellenismus

C. HUMANN, Magnesia am Mäander. Berlin 1904 — A. CONZE, A. HAUSER, G. NIEMANN, Untersuchungen auf Samothrake. I. II. Wien 1875 — F. STUDNICZKA, Das Symposion Ptolemaios II. Leipzig 1914 — A. MAU, Gesch. der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882 — M. BULARD, Peintures murales et mosaïques de Délos. Fondation Piot. XIV. Paris 1908 — H. THIERSCH, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria. Berlin 1904 — K. LANGE, Haus und Halle. Leipzig 1885 — R. BOHN, Altertümer von Ägä. Berlin 1889 — E. H. MINNS, Scythians and Greeks. A Survey of Hist. and Arch. on the North Coast of the Euxine. Cambridge 1913 — M. EBERT, Südrußland im Altertum. Bonn-Leipzig 1921 — E. PFRETSCHNER, Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Straßburg 1909 — G. DICKINS, Damophon of Messene. I. II. The Annual of the British School at Athens. XII. XIII. London 1905-7 — W. KLEIN, Vom antiken Rokoko. Wien 1921 — TH. SCHREIBER, Die hellenistischen Reliefbilder. Leipzig 1894. Vgl. dazu J. SIEVEKING, Text zu BRUNN-BRUCKMANN's Denkmälern. Taf. 621ff. München 1921 — F. WINTER und E. PERNICE, Der Hildesheimer Silberfund. Berlin 1901 — A. HÉRON DE VILLEFOSSE, Le trésor de Boscoreale. Fondation E. Piot. V. Paris 1899 — O. RUBENSOHN, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen. Berlin 1911 — G. LEFEBVRE, Le tombeau de Petosiris. Annales du service des antiquités de l'Égypte. 20. Kairo 1920 — E. von SIEGLIN, Ausgrabungen in Alexandria. Iff. Leipzig 1908 (im Erscheinen) — R. PAGENSTECHER, Nekropolis. Leipzig 1919 — A. von SALIS, Der Altar von Pergamon. Berlin 1912 — [A. CONZE] Altertümer von Pergamon. Ifl. Berlin 1885 (im Erscheinen) — E. BRÜNNOW und A. von DOMASZEWSKI, Die Provincia Arabia. I—III. Straßburg 1904 — H. KOHL, Kasr Firaun in Petra. Leipzig 1910 — W. BACHMANN, C. WATZINGER, TH. WIEGAND, Petra. Berlin-Leipzig 1921 — K. HUMANN und O. PUCHSTEIN, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. Berlin 1890 — C. WATZINGER, Das Relief des Archelaos von

Priene. Berlin 1903 — W. AMELUNG, Basis des Praxiteles aus Mantinea. München 1895 — TH. MACRIDY, Un hiéron d'Artemis Polo à Thasos. Jahrbuch des arch. Instituts. 27. Berlin 1912 — M. SCHEDE, Zu Philiskos, Archelaos und den Musen. Röm. Mitteilungen. 35. 1920 — G. LIPPOLD, Musengruppen. Röm. Mitteilungen. 33. 1918 — F. STUDNICZKA, Der farnesische Stier. Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1903 — F. GÖLER von RAVENSBURG, Die Venus von Milo. Heidelberg 1879 — F. RAVAISSON, La Vénus de Milo. Paris 1892 — A. FURTWÄNGLER, Die Venus von Milo. Meisterwerke der griech. Plastik. Leipzig-Berlin 1893 — A. FURTWÄNGLER, Zur Venus von Milo. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften. München 1897. 1900 — R. KEKULÉ, Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin-Stuttgart 1883 — R. FÖRSTER, Laokoon-Denkmäler. Jahrb. des arch. Instituts. Berlin 1891. 1894. 1906

C. Italien

1. Die Frühzeit im Süden und im Norden Italiens

O. MONTELIUS, La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux. I. II. Stockholm 1895 (unvollendet) — O. MONTELIUS, Die vorklassische Chronologie Italiens. Stockholm 1912 — Vgl. auch zu S. 1 ff.

2. Etrurien und Latium

G. DENNIS, Cities and Cemeteries of Etruria[3]. I. II. London 1883 — J. MARTHA, L'Art étrusque. Paris 1889 — G. PINZA, Museo etrusco Gregoriano. Materiali per la etnologia toscana-laziale. I. Mailand 1915 — TH. WIEGAND, Le temple étrusque d'après Vitruve, in P. Arndt, La glyptothèque Ny-Carlsberg. München 1912 — L. FENGER, Le temple étrusco-latin. Kopenhagen 1909 — F. POULSEN, Etruscan Tomb Paintings. Oxford 1922 — F. WEEGE, Etruskische Malerei. Halle a. S. 1921 — E. GERHARD, Etruskische Spiegel. I—V. Berlin 1843 — G. MATTHIES, Die pränestinischen Spiegel. Straßburg 1912 — F. BEHN, Die Ficoronische Cista. Leipzig 1907 — A. ZANNONI, Gli scavi della Certosa di Bologna. Bologna 1876 — H. BRUNN, I rilievi delle Urne Etrusche. I—III. Rom 1870

3. Die Zeit der römischen Republik

J. DURM, Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer[2]. Handbuch der Architektur. II, 2. Stuttgart 1905 — R. DELBRÜCK, Die drei Tempel am Forum holitorium in Rom. Rom 1903 — R. DELBRÜCK, Das Capitolium von Signia. Rom 1903 — R. DELBRÜCK, Hellenistische Bauten in Latium. I. II. Straßburg 1907 — H. JORDAN (und CHR. HÜLSEN), Topographie der Stadt Rom im Altertum. I. II. Berlin 1871 — E. PETERSEN, Lupa Capitolina. Klio 8. 9. Leipzig 1908. 1909 — E. J. HÄBERLIN, Aes grave. Frankfurt a. M. 1910 — E. J. HÄBERLIN, Die römische Münzung im Lichte der Kunst. Janus I. Wien-Leipzig 1921 — R. PAGENSTECHER, Die Calenische Reliefkeramik. Berlin 1909 — F. von DUHN, Pompeji eine hellenistische Stadt in Italien[3]. Leipzig 1918 — A. MAU, Pompeji in Leben und Kunst[2]. Leipzig 1908 (mit bibliographischem Anhang 1913) — A. MAU, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882 — M. BULARD, Peintures murales et mosaïques de Délos. Fondation Piot. XIV. Paris 1908 — R. KEKULÉ, Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi. Leipzig 1870 — F. HAUSER, Die nenattischen Reliefs. Stuttgart 1889 — EDUARD SCHMIDT, Archaistische Kunst in Griechenland und Rom. München 1922 — H. BULLE, Archaisierende griechische Rundplastik. München 1918 — A. FURTWÄNGLER, Über Statuenkopien im Altertum. München 1896 — G. LIPPOLD, Kopien und Umbildungen griech. Statuen. München 1923

4. Die augustische Zeit

CHR. HÜLSEN, Das Forum Romanum[2]. Rom 1903 (Nachtrag 1910) — E. Graf HAUGWITZ, Der Palatin. Rom 1901 — P. GRÄF, Triumph- und Ehrenbögen. Baumeisters Denkmäler des klass. Altertums. III. München-Leipzig 1888 — W. ALTMANN, Die röm. Grabaltäre der Kaiserzeit. Berlin 1905 — W. von HARTEL und F. WICKHOFF, Die Wiener Genesis. Wien 1895 — E. STRONG, Roman Sculpture. London 1907 — H. von ROHDEN und H. WINNEFELD, Architektonische röm. Tonreliefs der Kaiserzeit. I. II. Berlin-Stuttgart 1911 — E. PETERSEN, Ara Pacis Augustae. Wien 1902 — F. STUDNICZKA, Zur Ara Pacis. Leipzig 1909 — A. HEKLER, Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart (1912) — F. OSTWALD and T. DAVIES PRYCE, An Introduction to the Study of Terra Sigillata. London 1920

5. Von Tiberius bis Trajan

A. PHILIPPI, Die röm. Triumphalreliefe. Leipzig 1872 — F. WEEGE, Das goldene Haus des Nero. Jahrbuch des arch. Instituts. 28. Berlin 1913 — G. RODENWALDT, Die Komposition der pompejani

schen Wandgemälde. Berlin 1909 — C. CICHORIUS, Die Reliefs der Trajanssäule. II. III. Berlin 1896 (unvollendet) — G. TOCILESCO, Das Monument von Adamklissi Tropaeum Traiani. Wien 1895 — A. FURTWÄNGLER, Das Tropaion von Adamklissi und provinzialrömische Kunst. München 1903 — F. STUDNICZKA, Tropaeum Traiani. Leipzig 1904 — E. PETERSEN, L'arco di Traiano a Benevento. Röm. Mitteilungen 7. 1892

6. Von Hadrian bis Alexander Severus

F. ADLER, Das Pantheon zu Rom. Berlin 1871 — J. DELL, Das Pantheon in Rom. Zeitschrift für bildende Kunst. IV. Berlin 1893 — R. BORRMANN, Das Pantheon in Rom. Arch. Anzeiger. Berlin 1921 — H. WINNEFELD, Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Berlin 1895 — CHR. HÜLSEN, Der kleine Palast in der Villa des Hadrian bei Tivoli. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie. 1919 — H. BULLE, Ein Jagddenkmal des Kaisers Hadrian. Jahrbuch des arch. Instituts. XXXIV. Berlin 1919 — L. DIETRICHSON, Antinoos. Christiania 1884 — G. LIPPOLD, Kopien und Umbildungen griech. Statuen (S. 189). München 1923 — E. PETERSEN, A. von DOMASZEWSKI, G. CALDERINI, Die Marcus-Säule. München 1896 — TH. DOMBART, Das palatinische Septizonium zu Rom. München 1922 — C. ROBERT, Die antiken Sarkophag-Reliefs. II. III. Berlin 1890 (im Erscheinen) — W. ALTMANN, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage. Berlin 1902

7. Die Kunst in den Provinzen

J. DÉCHELETTE, Manuel d'arch. préhistorique celtique et gallo-romaine. II, 1—3. Paris 1910 — R. KNORR, Die Steinfigur von Wildberg. Mit Bemerkungen über altkeltische Bildhauerei und Götterdarstellung. Germania VI. 1922 — H. LEHNER, Der Tempelbezirk der Matronae Vacallinehae bei Pesch. Bonner Jahrbücher 125. Bonn 1919 — F. QVILLING, Die Juppiter-Säule des Samus und Severus. Leipzig 1918 — F. DREXEL, Die belgisch-germanischen Pfeilergrabmäler. Röm. Mitteilungen 35. Rom 1920 — F. DREXEL, Die Bilder der Igeler Säule. Röm. Mitteilungen 35. Rom 1920 — É. ESPÉRANDIEU, Receuil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine I—VIII. Paris 1907 (im Erscheinen) — J. N. von WILMOWSKY, Die römische Villa zu Nennig und ihr Mosaik. Bonn 1865 — E. KRÜGER und D. KRENCKER, Ausgrabung des sogenannten Röm. Kaiserpalastes in Trier. Berlin 1915 — L. LINDENSCHMIT, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit. I—V. Mainz 1858 — F. KÖPP, Die Römer in Deutschland². Bielefeld-Leipzig 1912 — ST. GSELL, Les monuments antiques de l'Algérie. I. II. Paris 1901 — R. CAGNAT, Carthage, Timgad, Tébessa et les villes antiques de l'Afrique du Nord. Paris 1909 — J. STRZYGOWSKI, Orient oder Rom. Leipzig 1901 — K. Graf LANCKORONSKI, Städte Pamphyliens und Pisidiens. Wien-Prag-Leipzig 1890 — Forschungen in Ephesos. I. II. Wien 1906 — TH. WIEGAND, Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. I ff. Berlin 1906 (im Erscheinen) — H. C. BUTLER, Ancient Architecture in Syria. Leyden 1907 — TH. WIEGAND, Baalbek I. Berlin-Leipzig 1921 (im Erscheinen) — R. WOOD, The Ruins of Palmyra. London 1753 — S. B. MURRAY Jr., The Dating of the Great Temple of Ba'al at Palmyra. American Journal of arch. Concord N. H. 1915 — J. H. BREASTED, Peintures d'epoque romaine dans le désert de Syrie. Syria III. Paris 1922 — F. CUMONT, Les fouilles d'es-Salihiyeh sur l'Euphrate. Syria. IV. Paris 1923 — TH. SCHREIBER, Die Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa, in: E. von Sieglin, Ausgrabungen in Alexandria. I. Leipzig 1908 — C. C. EDGAR, On the Dating of the Fayum Portraits. Journal of Hellenic Studies. XXV. London 1905 — C. C. EDGAR, Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits. Catalogue du Musée du Caire. Kairo 1905

8. Der Ausgang der antiken Kunst

J. BURCKHARDT, Die Zeit Constantins des Großen². Leipzig 1880 — L. von SYBEL, Christliche Antike. I. II. Marburg 1906 — O. WULFF, Altchristliche und Byzantinische Kunst. I. Berlin-Neubabelsberg (1914) — RUDOLF SCHULTZE, Die römischen Stadttore. Bonner Jahrbücher. 118. Bonn 1909 — F. TÖBELMANN, Der Bogen von Malborghetto. Heidelberg 1915 — E. A. GROSVENOR, Constantinople. I. II. London 1895 — A. van MILLINGEN, Byzantine Constantinople. The Walls of the City and adjoining historical Sites. London 1899 — G. NIEMANN, Der Palast Diokletians in Spalato. Wien 1910 — A. RIEGL, Die spätrömische Kunstindustrie. Wien 1901 — H. GRÄVEN, Heidnische Diptychen. Römische Mitteilungen. 28. 1913

L. CURTIUS, Kunst, in: Vom Altertum zur Gegenwart. Leipzig-Berlin 1919 — Vorträge der Bibliothek WARBURG, herausgegeben von F. SAXL. Leipzig-Berlin 1923

Register

Die Standorte unbeweglicher und die Fundorte beweglicher Denkmäler sind fett gedruckt
Die Künstlernamen sind gesperrt gedruckt
A = Architekt, B = Bildhauer, M = Maler, K = Kleinkünstler oder Kunsthandwerker
Mb. = Münzbild, R. = Relief, Vb. = Vasenbild, Wb. = Wandbild
(Die eingeklammerten Ziffern verweisen auf die Seiten der Abbildungen)

Aahotep (42). 134
Abakus (Platte) 21. 145. 153. 414
Abbasanta (443)
Abd el Gurna 32. Wb. (48)
Abdalonymos 375
Abdera 225
Aberdeen, Kopf 340
Abort 108. 397
Absalom-Grab (422)
Abu Gorab (Heiligtum) 19
Abu Habba 53
Abu Hatab 53
Abukir (364). 366
Abu Simbel 37. (39). 40
Abusir 12. 15. (19). 20. Säulen 20.
Abydos 14. (16). (17). 21. 27. 45. 108. 133. Elfenbeinstatuette, König (15). 24. Pyramide (29). Tempel Sethos' I. 45. (47)
Acanthus s. Akanthos
Achäer 134f. 159
»Achäischer« Stil 169. 196. 219
Achämeniden 89. 91
Acharnä 131
Achat 408
Acheron 260
Acheuléen 1
Achilles auf Skyros Wb. 260. (375). Sark. (540). — und Agamemnon Wb. (358). — auf der Insel der Seligen 332. Totenopfer für Patroklos Wb. (455). (457?). Homerischer Schild 174. 183. — u. Memnon 292. Statue des Polyklet 298. vgl. 497. — Grabhügel bei Sigeion (103). — u. Troilos (182). Tod Vb. 203
Adab 53
Adad 62
Adalia, Tor (528)
Adamklissi, Denkmal 519. 549
Ädicula 479f.
Adler (68). 166. 184, doppelköpfig (76), löwenköpfig (54)
»Adonis« 227. (228). (328).
Adonisfest 406
Adria 314
Adyton (Allerheiligstes) 167f. 196f. 557
Aetion (M) 357
Aetos 147. 163
Aezani s. Aizanoi
Äffin 22. (23)
Afrika. Provinzialkunst 549
Ägäische Kunst 104ff. 136f. 174. 443
Agakles (249)
Agamedes (A) 197
Agasias (B) 432
Agatharchos (M) 295
Agathodämon s. Bonus Eventus
Agias (359)
Ägina 195. 219. 413. Tempel 147. (157). 220. 234. Giebelgruppen 233f. (236f.). 243. Erzguß 231f. 251f. 263. Bildschnitzerei 193. Säule 172. 200
Aglaophon (M) 257. 311
Agon, sich bekränzend (404)
Agorakritos (B) 286. 288
Agrippa 483f. 485. 489. 524
»Agrippina d. j.« (499)
Agylla (Cäre) 452
Ägypten 12ff. 410ff. — und minoische Kunst 133ff. — in röm. Zeit 561f.
Ägyptischer Saal 34. 84. 384. 415
Ahenobarbus 472. (482)
Ahnenbilder 466
Ahuramazda 92
Aias 235, kämpfender Vb. (177), rasender Vb. (351), v. Timomachos 395
Aiakes v. Samos 194
Aiakiden 235
Aigai 370. (388)
Aigeira 482
Aigina s. Ägina
Aigisthos, Relief (226)
Aigospotamoi, Weihgeschenke 318f. 328
Aigosthena, Stadtmauern 318
Aischines 348
Aischylos 260. 262. 271
Aizanoi. Tempel 553. 557
Akaivascha 134
Akanthos 155ff. 300. 414. 469
Akanthossäule 306
Akarnanien, Tore 392. 447
Akkad 53f. 57f.
Akragas 196. 220. 251. 255. 300. 469. Heraklestempel 196. Zeustempel 246. (247). 301. Grab Therons 391. Palast d. Gellias 246
Akragas (K) 408
Akrocheirismos 216
Akrolith 264. 370. 423
Akropolis s. Athen
Akroterion 79. 147. 154. 163. (164). 205. 219. 220. 234. (236f.). 242. 308. 319. 460. 493
Aktaion (248). (463)
Aktion 191
Alä (Flügel) 449
Alabaster 63. 67. (100). 127. 133. 385f. (456). (463)
Alatri, Tempel (447). 449
Albanien 9
Albani'sches Grabrelief (207)
Albano. Hausurne (441). Emissar 464
Alcantara 518. 549
Aldobrandinische Hochzeit (357)
Alexander d. Gr. 321. 327. 333. 350. 352ff. 376f. 423. Euphra-

nor 327. Leochares 348. Rondanini 328. 348, Apelles 357. Antiphilos 358. Protogenes 359. Aetion 357f. Lysippos (362f.). — mit der Lanze (363), — aus Pergamon (363), — aus Herculaneum 363. Medaillon (364). 366. Mosaik 373. Taf. XII. 398. 473. Münze (352). 366. Leichenwagen 354. Sarkophag 311. (373f.). Taf. XIII
Alexander IV. (412)
— Balas 423
Alexandrien 257. 353. 370. 372. 376. 383f. 385. 396f. 408. 414f. 466. 471. 485. 491. Anfúschi-Bucht (416). Museion 420. Pharos 354. Sarapis (370). Sarapeion 415. Kom-esch-schugafa 414. (561). — auf Silberschale 409
Alexandros (B) 435f.
— (M) 312
Alkamenes (B) 241. 251. 286. (288). 303
Alkestis 333. Sark. (539)
Alkibiades 311
Alkinoos 126
Alkmene des Kalamis 252. — und Zeus R. 184. — a. d. Scheiterhaufen 350
Alkmeoniden 197. 219. 230
Allegorie 357. 365
Alpheios (?) 243
Altamira. Malereien 2. (4)
Altamura 350
Altäre, phönik. 84, myk. (125). 136, pers. 89. 92, griech. 141. 160. 167. 227. 246f. 333. 344. 355. 371. 384. 410. 428, röm. 496. Pietas Augusta 505. Ara Pacis s. Rom
Alt-Volsinii 451. 465. Vgl. Orvieto
Alxenor (B) (225)
Alyattes: Grab (104). Weihgeschenk 194
Alyzia. Heraklestaten 363
Amasia 80
Amasis 179. — (M) 212
Amathus. Sarkophag 87. (88). Silberschale (86)
Amazone: als Akroter 230. Mattei 264. (265). Kapitol (292). Lansdownehouse (297). 341. Strongylion 305. pergam. (426). Sarkophag a. Corneto (456). Amazonenkampf 270f. 278. (306). 310. 319. (336). 427. (456). »Amazonengräber« 104
Ambrakia 191
Amemptus, Grabstein (505)
Amenemes III. (26). 27. 28f.
Amenephtes 134
Amenophis II. 42. 134
— III. 35. (36). 37. (39). (41). (42). (44). 45. (46). 134
— IV. 34. 37. 42. (43). 134
Ämilius Paullus 407. 471
Amon 43. 45
Amontempel, Karnak 35. (43)
Amosis 134
Amphiaraos' Auszug Vb. (177). 184
Amphipolis 319. (332)
Amphiprostylos (141). 142. 154. 282. 302. 468
Amphitrite auf Tontafeln 178. Vb. (259)
Amphora 131. (310)
Amrith (83)
Amulius s. Famulus
Amyklai: Thron 182. 184. Aphrodite 318. Apollon 184. 194. 328
Anadumenos s. Diadumenos
Anaxagoras (B) 232
Ancona 519
Andokides (Töpfer) 222
Andreas (B) 400
Andromeda (375)
Andronikos v. Kyrros 382. 389
Andronitis 384. 473
Androsphinx 34
Androsthenes (B) 324
Äneas im Kampf Vb. 177, auf der Flucht Wb. (418), verwundet Wb. (511). Esquilin Wb. 480
Anfúschi-Bucht 415
Angelion (B) 200
Ankyra 553
Ante (Wandstirn) (102). 145. 164. 167
Antenkapitell (143). (145). 159. 169. 379
Antenor (B) (216f.) 218. 235
Antentempel (141). 154. 166. 172. 380f.
Antequera, Kuppelgrab (5)
Anthemien (142). (145). 154
Anthemios (A) 573
Antidotos (M) 375
Antigonos 357
— Gonatas 394
Antigonos (B) 424f.
Antikythera, Erzstatue (320)
Antilochos 207
Antimachos von Baktrien (410)
Antinoos (529). 552. (553)
— v. Belvedere 340
Antiocheia 353. 383, 421. Tyche (367)
Antiochos (B) 482
Antiochos II. von Syrien 423. — IV. von Syrien 407. — Epiphanes 379. 421. — Hierax 425. 428. — v. Kommagene (423). 424
Antiphanes (B) 318
Antiphilos (M) 357f. 394. 417
Antisthenes 324. (326)
Antium 465. 467. Mädchen 368f. Taf. XI
Antonia (»Klytia«) (498)
Antonianos (B) 554
Antoninus u. Faustina (531)
Antoninus, Jul. 552
Anu 62
Anuli (Ringe) 145. 159
Anytos (401)
Äolische Bauweise 151. 174. Vasen 180
Apadhāna (Palast) 92f. 94
Apameia 556
Apaturios (M) 386
Apelleas (B) 318
Apelles (M) 319. 321. 356
Aphaia 233ff.
Aphrodisias 553
Aphrodite: Anadyomene 357. 401, Arles 342, Berlin (281). 287, Boston 342, Byblos (84), Capitol 401, Capua 435, Doidalsas 401. (402), Epidauros (318), in den Gärten (289), Kalamis 251, kauernde (402), Knidos (340). 342. 400, Kos 342, Kypros 87, Leconfield (341), Medici 401, Meergeburt 226 (?). 280, Melos (Milo) 425. 435, (437), Villa Pamfili 287, Pandemos 330, Parthenon-Fries 274, Petworth 342, Phidias 264, Philiskos 433, Polyklet d. J. 318, Praxiteles (340). 342, sandalenlösend 401, Skopas 332, Thespiai 342, Urania 281. 287, Vatikan (340), s. Venus
Apollodoros (M) 295. 311
— (B) 325
— von Damaskus (A) 518f. 523. 526

Apollon: sog. (arch. Jünglingsstatue) 175. 188ff. 200, Alexikakos 251. 256, Münze v. Amphipolis (332), Amyklä 184. 194, Apollonia 251, Barberini (331), Basel 347, Belvedere (347f.), Bryaxis 332. 354. 370. 423, Cherchel 257, Choiseul-Gouffier 244. (256), von Daphne 423, Dipoinos und Skyllis 191, Elgin 338, Florenz (331), Kalamis 257, Kassel (256f.). 264, Kitharodos (331), Kyrene (403), Leochares 347f., Mantua 255, Melos Vb. 175, Myron 255. 257, — u. Nymphen R. 224f., Olympia (242f.), »a. d. Omphalos« (256), Onatas 232, Parthenonfries 274. Taf. IX, Patroos 327. 348, Pergamon R. (429), Phidias 257. 264, Philesios 200. (201). 231. 355, Philiskos 433, Piombino (232), Pitti (257), Polyklet 298, Pompeji (255f.), Praxiteles 338. 343, Ptoion (191f.). 193, Pythoktonos 249. (250), Rhamnus (331f.), Sauroktonos (338), Skopas 331f., Smintheus (333), Soter 256, Temenites 506, Tenea (191). 192, Thera (190), Thermenmuseum (a. d. Tiber) (257), Veji (459f.), Wien, Statuette 257
Apollonia. Apollonstatue 251
Apollonios (B) 481
— Sohn des Archias (B) 482
— Sohn des Nestor (B) 481f.
— von Tralles (B) 434
Apollonis 379. 431
Apotheose 359. 370, Homers (433), Sabinas 529, d. Antoninus 531
Apoxyomenos: aus Ephesos (319), von Lysipp (360)
Appius Claudius 467. — Pulcher 379
Apsis 6. 105. 382. 485
Apsidenhaus 140. 221
Apulien, prähist. 9. 443, Vasenfabrikation 349
Aqua Appia 467
Aquileja 548
Arak il Emir 421
Ara Pacis s. Rom
Aräostyl (lichtsäulig) 147
Aratos 394. 397
Archaistische Kunst 50. 56. 60. 73. 212. 263. 289. 306. 322. 459. 493
Archelaos (B) (433)
Archermos (B) 204. 217
Archidamos (326)
Archilochos (A) 302
Archimedes 385
Architekturstil 478
Architrav s. Epistyl
Ardea 471
Are 433
Ares v. Alkamenes 290, Borghese 290, Ludovisi (359), mit Aphrodite Wb. (511), vgl. Mars
Argonauten 124. 258. (259). 261. (322). 457
Argos 191. 219. 244. 295. Erzguß 231. 233. 252. 263. 295. Heraion 128. 162f. 298. 306. 317ff. Münze (298)
Ariadne Vb. 139. (140). 182, Kopf v. Südabhang (345). 347
Aricia 465. Artemis 299. Orestes R. (226)
Aridikes (M) 178
Aristandros (B) 328
Aristeas (B) 554
Aristeides 219. — d. Ä. (M) 316. 321. 330. — d. J. (M) 373
Aristeion 265
Aristion (B) 217
Aristionstele (213f.)
Aristogeiton 235
Aristokles (B) (213f.)
Aristomachos (B) 400
Aristomedes 251
Aristonidas (M u. B) 432. 434
Aristophanes 312
Aristophon (M) 311
Aristoteles 262. 312. 359
Arkadios (Säule) (573)
Arkesilaos (B) 481. 483
Arkesilas II. (201f.)
Arkesios (A) 377f. 379
Arlon 544
Armband, trojan. (103), hellenist. 410
Armenien 80. 96
»Arminius« (519)
Arne, Burg 126
Arretium 500. 544
Arrian 90
Arringatore (464)
Arsinoe 408, Tempel 383, Rundbau (383)
Arslan-kaja (78). 79
Arslan-tasch (78). 79
Artaphernes 260
Artaxerxes I. 89, Palast 93, Grab 91
— II. Mnemon, Palast 93. 95, Grab 91
— III. Ochos 394, Palast 92f., Grab 91
Artemis: aus Aricia 299, Melos Vb. (175), Dipoinos und Skyllis 191, Gabii (341). 343, Pompeji (225f.), Brauron 338. 343, Ephesos 466, — der Nikandre (192), 193, Parthenonfries 274. Taf. IX, Praxiteles 343, Soteira (305), Timotheos 319. (331), Apelles 357, Erzrelief 183. (184), — u. Aktaion (248), vgl. Diana
Artemisia 335. 337
Artemon (M) 360
Asaph (86)
Asarhaddon (70). 71
Aschenkiste (449)
Aschersleben. Hausurne (7)
Asinius Pollio 435. 477
Askaros (B) 251
Asklepios: v. Alkamenes 290, v. Thrasymedes 319, v. Skopas 330, aus Melos 343, v. Phyromachos 425
Äsop 363
Aspasios (K) 270. (271). 500
Aspendos 554. 555. 558
Asphalt 52. 231
Assarköi-kaja (80)
Assisi 487
Assos (170f.). (186). 388
Assuan 12. 38
Assur 53. (61f.). 62. 64. (67). 87
Asteas (M) 350
Astragalos (142f.)
Asurbanipal (Sardanapal) 62. 67. (72f.)
Asurnazirpal 62. 67. (69)
Atargatis, Tempel 382. 421
Athamas, Statuen 434
Athanodoros (B) 437f. (438)
Athen: Akropolis 104. (266f.), Aphrodite d. Kalamis 252, Apsidenbau 221, Athena u. Marsyas 254, Attalische Gruppe (426f.), Erechtheion (148). 150. (153). 154. 159. 290. (301f.). 306. 311. 483. 488, Erechtheus u. Eumolpos 254, Euthydikos (229), Giebelreliefs 187. 207. 218, »Heka-

tompedon« (166). 187. 196. (217f.). 221. 230 267f. 301, Hund 218, Ionische Kapitelle (151), Jünglingstatue 237. (239), Kalbträger (193f.), Kekropion 302, Mauer, kimonisch 263. 267, pelasgisch 282, Kopf, blond (229), — bärtig (Bronze) 237, — vom Südabhang (345), Korenhalle 301. 303, Mädchenstatuen 193. 205. (216f.). Taf. VII, Männerstatue 218. (229), Niketempel 150. 154. (282f.). 302, Nikebalustrade (310), Pandroseion 301

Parthenon, vorpers. 221. 267. — 143. (144). 147ff. 158ff. 263. 267ff. (268). 278. 302. 317, Deckenkonstruktion (156). 269, Fries 207. (273ff.). 278. 495, Giebel 264. 274ff. (275f.). 279. 287, Metopen 271. (272f.). 274. 278, Parthenos 263. 266. (269f.). 274. 278, Zerstörung 276

Promachos 251. 265

Propyläen, vorpers. 197, — d. Mnesikles 150. (152). 157f. 265. 281. (282). 292. 317. 355, Pinakothek 396, Propylaios 251

Reiter 218, Romatempel 488, Tonplatte mit Krieger (210), Vasenfunde 181, Wagenbesteigender R. 227. (229), Zerstörung 219. 221

Athen, Unterstadt. Akademie 250. 385, Anakeion 250. 258, Artemis Eukleia 250, Attalosstoa (386). 424. 431, Diogeneion 390, Dionysostempel 197, jüngerer — 289, Dioskuren 250. 258, Dipylon 139. 250. 323, Dromos 386, Eleutheriosthalle 321. 327, Enneakrunos (200), Eumeneshalle 424. 431, Eumenidenheiligtum 330, Hadrianstoa 528. 551, Hadriantor 527. (528). 551, Hephaistostempel 283. 289, Herodestheater 552, Ilissostempel (141). 150. 154. 283. 303, Kallirroe 200, Kerameikos 181. 212, Lakydeion 385, Lange Mauern 286, Lykeion 355, Lysikratesdenkmal (155). (324f.), Markt 250f. 260. 321, Metroon 283. 288, Nikiasdenkmal 355, Odeion (266). (285). (vgl. Herodestheater), Olympieion 197. (378). 382. 421. 474. 527. 551, Peisianax (Halle) 260, Philopappos (551), Poikile (Bunte Halle) 260. 321, Ptolemaios-Gymnasion 390, Regillatheater 552, Stadion 552, Theater 256. 322. 355f. 551, »Theseion« (145). 147. 149. 283. (284f.). 289, — Kapitell (145), — Metopen und Fries (284f.), Theseusbezirk 251. 258. 283, Thrasyllosmonument 355. 399, Tyche 552, Tyrannenmörder 235f. 251, Windeturm 389

Athena 100, Ägina 234. (236f.), Albani (291). 294, Areia 258. 264, Aspasios (271), Chalkioikos 162. 183, Dipoinos u. Skyllis 191, Elateia 400, Endoios (217), — u. Enkelados (218), Farnese (291), — im Gigantenkampf (217f.), Hephaisteia 289, Hildesheimer Schale (407), Hygieia 292, Lemnia (265f.). 270. 279, Medici 265. 287, Mb. (262), Myron 253. (254f.). 270, Parthenos 263. 266. (269f.). 423. 482, Schild (271). 400, Polias Vb. (212), — d. Phidias in Pellene 264, in Delphi 264, — Pergamon 294. 425, R. daher (430), Promachos 251. 265, Sevilla 265, Varvakion (270), Velletri (292). 294, — u. Herakles v. Alkamenes 290, R. (241), — u. Perseus R. (185), — im Olymp R. (189), wagenbesteigend R. (210), Geburt 274f., — u. Poseidon 274f.

Athenion (M) 377

— (K) 408

Athenis (B) 205

Äthiopen 50. (70)

Athos 354

Atilius (Töpfer) 467

Atlanten s. Karyatiden

Atothis s. Ehe

»Atreus«, Schatzhaus (128f.)

Atriden 235

Atrium 389. 449. 472f. (474). 485

Attaleia, Stadttor (528). 554

Attaliden 424. 471

Attalos I. 385. (425). 428, — II. 321. 386. 424. 428

Attische Basis (149). Vgl. Säule

Attius Priscus (M) 517

Augustus 484f. 493f. Jugendbild (Octavian) 483. Als Mars R. (498). Panzerstatue (498). Silberbecher (500). Altar 496. Cameo (499). Sardonyx 500. Tempel d. — in Vienne 507. Augustischer Stil 501f.

Aulus Metilius, Statue (464)

Aunjetitzer Kultur 7

Aura 308. (309). 319. (320)

Aurignacien 1

Autun 543

Auxerre, Statuette (192)

Baalbek (Heliopolis) 553. 556f., Rundtempel (558)

Babil s. Babylon

Babylon 53. 56f. 59. (60). 71. 74. 87. 354. Turm 57

Bäckerladen Wb. (512)

Backsteine s. Ziegel

Bad, Kreta 108 111, Tiryns 126, hellenistisch 390. Vgl. Rom, Thermen

Badenweiler 548

Baktrien 424

Balawat (66)

Balearen, Rundhaus 4. 113. 442f.

Balkenköpfe, ornamental (81f.). 112. 129. (130), im Triglyphon 146, im Zahnschnitt 153

Balkon 390

Ballspiel (214f.). 216

Balteus 153

Bambyke 382

Bandkeramik, donauländische (3). 4. 8

Baphio s. Vaphio

Barbar 496. (519). 532; Barbarenschlacht (564)

Barbarin (483). Vgl. 498. (531)

Bärenklau 156

Barletta, Koloß (572)

Basalt 64. 71

Basilika 84. 90. 93f. 95, hellenist. 387. 470. 515. 566. 571, christl. 382. Vgl. Rom

Basis: Säulenbasis, assyr. 65, pers. 90. 94. (97), kret. 113, äolisch 174, dorisch 144 377. 469, ionisch 220. 300. 475, ionisch-kleinasiat (148). 150. 172. (332). 334, ionisch-attisch (149). 150. 378, korinthisch (155). 156. 379. 486, etruskisch 449. — Obeliskenbasis 573. Pfeilerbasis (349).

Wandbasis (247). Statuenbasis (214f.). 216. (255). (270). 280. (308). (331). (504). Weihgeschenkbasis (231). (313). 322. (324f.), gallisch 546.
Bassä (152f.). 155. 158. 299f. (300). (306). 316f. 319. 381
Bathykles (B) 184
Bätylos (84)
Bauer, R. aus Sakkara (25), m. Kuh 496. (497)
Baum, heiliger (babyl.) 60. (74), (kypr.) (87). Vgl. 575.
Beile, steinzeitl. 1, trojan. 103
Belgien 8
Belgrad 9
Bellerophon 310
Beltempel 53
Belvedere, Torso (480), Apollo (347)
Bemalung s. Polychromie
Benevent 468. Bogen 523
Benihasan Wb. (28). 29. (31). Protodorische Säulen (29)
Bergbau 85. Vb. 178
Bergkristall 120
Beriis osk. Töpfer 351
Berlin. Steinzeit (8)
Bernay. Silbergefäße 500
Bersche 28. 31. 38
Bes 88. 179. 562
Bestattung Vb. (138)
Betender Knabe (366)
Bethlehem 571
Beutelkeramik, neolithische 4
Biahmu 28
Biban el Meluk, Felsgräber 38, Skizze (49)
Bibliothek (388f.). 556
Bierbrauer, ägyptischer 23. (24)
Bilderchronik 419
Bilderschrift 77
Bin-bir-tepé 104
Bios 575
Bismaja 53
Bison 2
Bit-Chilani (65). 66. 77f. 95f.
Bithnanaïa 560
Bithynien 424
Biton (191)
Blacas, Sardonyx (500)
Boedas (B) (367)
Boethos (B) 403. (404). 424
— (K) 408. 432
Bogen 386. 392. (394). 474
Bögen s. Ehrenbögen
Boghasköi 6. (75). (76f.). 96. 124.
Böhmen 7f.
Bologna 11. 259. 462, Certosa 314. 441, Situla (441), Grabstelen (462), Athena (265)
Bonus Eventus 328
Böotien 191. Vasen (140)
Bootsbau: ägypt. (27)
Boreas (224). 308
Boscoreale. Silbergeschirr (407f.). (500). Wb. (389). (477)
Bos-öjük 81
Bosporus 180
Boston, Gegenstück zum sog. Ludovisischen Thron 226f. (228)
Bostra 556
Brassempouy (Venus) 1
Brescia (Tempel) 516
Britannien 549
Bronzezeit 74. 101. 136. 440
Broteas (B) (79). 81
Brücken 392. 467. (488). (518). 549
Brunnenfiguren 403. (417)
Brunnenhaus 384, Vb. 200
Brunnenreliefs 505
Brutus 305. (484)
Bryaxis (B) 332. 336f. 354. 370. 416. 423
Brygos (M) (221). (223)
Buccherovasen (459)
Buddhistische Kunst 424
Bügelkanne, ägypt. (30). 33, myk. (132)
Bukranien (378). 379. 496. (497)
Bularchos (M) 180
Buleuterion 220. 388. 390. (391)
Bundeslade 84
Bupalos (B) 205f. 424. 493
Burgonische Vase (212)
Busiris 27. Vb. (202f.)
Büste 38. 523
Butades (K) 163f. 178
Byblos. Tempel (84), Herakles (423)
Byzes (A) 174

Caecilia Metella 490
Caecilius Jucundus 517
Cales 445. (466). 467
Calleva 549
Cameen 408. (416). (499f.). 503. 562
Camillus (L. Furius) 466
— (Opferdiener) 481
»Campana«-Reliefs 493
Campanien 351. 443, 446. 457. 463. 467. 477
Canoleius, Töpfer 467
Canosa. Vasen (350)
Capua 445. 468f., Münzprägung 467, Aphrodite 435
Caracalla (538)
Cardo 447
Cäre. Etrusk. Gräber (451), Tongemälde 179. (452), Tonverkleidung 448, Vasen 202f., Sarkophage (461)
Carrey 276
Cäsar 474f. 476f. 480. 483. 485
Cäsarea (Cherchel) 255. 257. 420
Cassius 439
Castel d'Asso 451
Castel Gandolfo 515
Castel Porziano 252
Castle Howard. Meleager (330)
Cato 470. 472
Catulus 481
Celer (A) 508
Cella 141. 157f. 196. 382. 448
Centocelle. Torso 340, Haterliergrab (516)
Cerdo (B) 482
»Ceres« (331)
Cernunnos (546)
Certosa 441
Cerveteri s. Cäre
Chabrias 322
Chairestratos (B) 399
Chalcidicum 387. 567
Chaldäa 60. 74
Chalkis 159. 178. 183. 444. Vasen 203f. (204)
Chamäsi 105
Chammurabi s. Hammurapi
Chares (B) 367. 433
— (M) 177
Chares von Teichiussa 193
Chariklo Vb. (183)
Chariten 200. 205. 225. 280. 299
Charun (457)
Chatti 75, s. Chetiter
Chazne-Firaun (422)
Cheirisophos (B) 200
Cheirokrates (A) 332
Chelléen 1
Cheops, Pyramide (19), Statuette 21
Chephren, Pyramide (18). 20, Statue (21), Sphinx 25, Taltempel 20. 95
Cheramyes (Weihgeschenk) (192). 193

Cherchel s. Cäsarea
Chersiphron (A) 171
Chesechem 21
Chetiter 46. 60. 64. 67. 74f. 81. 85. 95f. 134
Chetitisches Hekal (65)
Chian 133
Chiesa di Sansone 196
Chigi Vb. 176
Chilani s. Bit-Chilani
Chios 194f. 217, Bildhauerschule 204
Chiron Vb. (183)
Chiton 127
Chiusi 182. 457, Gräber 451, Bucchero 460, Flachreliefs (462), Sitzbilder 461, Sarkophage (461), Urnen (449). 463, Wandmalerei 453
Chnumhotep 23
Chons-Tempel, Karnak (32). 35
Chorsabad 61. (62ff.). 71. 73
Chresmographeion 355
Chrestographia 320. 396
Chrysaor R. 185. 187
Chryselephantine Technik vgl. Goldelfenbein
Chrysippos 397. 399. (400)
Chrysopras 29
Chu-en-Aten s. Amenophis IV.
Cicero (Büste) (483)
Cilli 549
Cippus (Grabaltar) (505). (515)
Cisten 441. 457. Vgl. Situla
Claudius, Plastik 503f. Wasserleitung 506
Cloaca Maxima s. Rom
Clusium s. Chiusi
Colonna (Vetulonia) 451
Columbarien 391. 491
Columna rostrata (466)
Combarelles. Malereien (2)
Commodus als Herakles (364)
Compluvium 450
Conca 465
Constantia, Grab (571), Sarkophag (572)
Constantin 567. (571)
Constantius Chlorus (571)
Coponius (B) 481
Cori (Tempel) (469)
Cornalin 29
Cornelius Pinus (M) 517
Corneto. Etrusk. Gräber (450ff.), Sarkophag (456), Wandmalerei (452ff.)
Corona 146
Cortona. Knabe mit Gans 463
Cossutius (A) 379. 421
— Cerdo (B) 482
— Menelaos (B) (481)
Cromlech 5. 9
Cucuteni. Keramik (8)

Dach, flach 14. 34. (65). 82f. (90). 93. 102. 139. 383, gewölbt 16. (83). 334. 383, mit Walm 141. 163. 550, mit Giebel (78f.). (90). 102. 139. (146). 163, geöffnet 285, vorspringend 449, Zeltdach 166. 485
Dachziegel 141. (146). 163. (164f.). 173
Daidalos 190, von Argos (B) 319.
— von Bithynien s. Doidalsas
Daker (519). (521f.)
Damareteion (250)
Damophilos (M) 312. 466
Damophon (B) 400. (401)
Danae Wb. (358). 360
Danaer (Danuna) 134
Danaiden 260
Dänemark 7.
Daphnä. Vasen (180)
Daphne am Orontes 332. 353. 370. 384. 421f. 423
Daphne (420). 423
Daphnis (A) 354
Dareios I. 80. 89. 91f. 94f. (95). 96. 171. 219. — II. 91f. 180. (324). 350. 373. 424
Daschur 15. 17. (28). 30
Datis 260
Debir (Allerheiligstes) (84)
Deckenbildung, ägypt. 34. 44. (46). 414, assyr. 64, griech. (146). 154. (156f.). 169, röm. 470. 534
Deckziegel (146f.). (164f.)
Decumanus 447
Ded 32
Defenneh s. Daphnä
Deigma 285
Deinochares (A) 383
Deinokrates (A) 353
Deir-el-Bahri s. Der-el-Bahri
Delos 204. 379. 386, Akroterien 308, Apollon 200, Diadumenos (297), Grottentempel (140). 263, Haus (384). (450). (475), Hörneraltar 355, Mädchen im Spestypus 205, Nikandre (192), Nike 204. (205), Ofellius 399, sechsschiffige Halle 387, Stierhalle 355, (356), Tempel der Athener 302. 308, Wanddekoration 474. (475)
— Seebund 219
Delphi. 197. (198f.). 207. 379. 471, Agias (359), Aemilius Paullus 471, Aigospotamoi 318, Alexanders Löwenjagd 347. 362. 370, Alyattes, Weihgeschenk 194, Apollotempel 147. 158. 161. 197. (218f.). 324, Apsidenbau 221, Athener Schatzhaus 220. (230). 235. 268, Attaloshalle (198). 431, Glaukos (Kessel) 194, Halle 150. 220. 303, Hermione 252, Klazomenai 172. 197, Kleobis u. Biton (191), Knidos 154. 172. 197. 207. 230, Krateros' Weihgeschenk 347, Lesche d. Knidier 260, Marathon 264, Massilia 95. 154. (172). 197, Megara 185f., Naxier (Sphinx, Säule) 172. (173). 197. 207, Schatzhäuser 141, Sikyon 166. (185f.), Siphnos 154. 197. 207. (208ff.). 231. 301. 308, Stadion 552, Stützmauer des Tempels 161, »Sühnetempel« 172, Syrakus 185, Tholos (Rundbau) 146f. (166). 197, Wagenlenker (246). Taf. VIII, Weihgeschenk, Platäisches (231f.), d. Onatas 232, Tarentin. (232f.)
Delphin 125. (250)
Demeter: Cherchel 287, Capitol (290), Vatikan (287), Knidos (342), Damophon 400, R. aus Eleusis (286), Vb. (183). — Hymnus 160
Demetrios (M) 471
— von Alopeke (B) 324
Demetrios von Phaleron 344. 371
— Poliorketes 360. 368. 433
Demosthenes 322. 348. Bildnis (370). 399
Dendera. Grab (16). Tempel 32
Denkmal (ältestes politisches) 235, (für musische Siege) 322. 355, (Ephesos) 382. Vgl. Tropäum
Der-el-Bahri 30. (31). 32. 37f. (40). 41
Despoina (401)
Dexamenos (K) (195)
Dexileos (Grabmal) (326)
Diadumenos d. Polyklet (297f.), d. Phidias (281). 298

Diagonalkapitell (378). 469. 516
Diana von Gabii (341). 343. Aventin 465. Vgl. Artemis
Diastyl (weitsäulig) 147
Didymaion s. Milet
Diener (ägypt.) (23). (25). 27
Dies (B) 399
Dikaiarchia 444
Diluvium 3
Dime 412
Dimini 100. (101)
Diogenes (B) 482
Dion 363
Dionysiades (B) 430
Dionysios von Athen (B) 399
— von Kolophon (M) 262
— (M) 480
Dionysios d. Thraker 420
— von Syrakus 322. 348f. 353f.
Dionysos: Geburt 136, Alkamenes 289, Aristeides 321, Eukadmos 325, Kalamis (251), hellenistisch 401, Herme aus Mahdia 403, Myron 255, »Sardanapal« 343, Tralles 437, Torso in Neapel 437, Thrasyllosmonument 399, — besucht einen Dichter (R.) (406), — und die Seeräuber (R.) 323. (324f.), Vb. (183). Mb. (250f.)
Dioskuren 292. — (R.) (185). 191. Vb. 314. Mb. (466).
Dioskurides (Mosaik) 395
— (K) 500
Diphrophoren (275)
Dipoinos (B) 190. 200
Dipteros 142. 154. 158. 171. 332. 354. 379
Diptycha 573. (574)
Dipylonkultur 10
Dipylonvasen (137f.). 180
Diskoswerfer: Myron (252f.), ruhig stehend 290. 299. (319), Naukydes 318
Dispater 546
Djerasch (Gerasa) 556
Dodwellvase (176)
Doghanlu (79)
Doidalsas (B) 401. 424
Dolch 6. (42). (114). 119. 133f.
Dolchstab 6
Doliana, Marmorbrüche 307. 316
Dolmen (4)
Domitian 514f. Reiterstatue 517
Domitius Ahenobarbus 472. (482). 492
Donaubrücke (518)
Donauländer. Steinzeit 4ff. 7f. 100. Provinzialkunst 548
Doppeladler, chetit. (76f.)
Doppelaxt 111. 113. (117). (122). Saal d. Doppelaxt in Knosos (110)
Dordogne. Steinzeit 1ff.
Dorfschulze (ägypt.) (24)
Dorische Wanderung 136.
Dorische Ordnung 143ff. (144). (146). (157). 159. 162ff. 196f. 219. 267. 317. 377. 469. 476. 555. Kyma 142. Vgl. Echinos
Dornauszieher: im Capitol 245. 405, Castellani (405), in Magdeburg 575
Dorosis 147
Dorykleidas (B) 200
Doryphoros d. Polyklet (296). 298. 482
Drache von Babel (60)
Drama 238
Dreifuß, assyr. 71. (73), geom. (139), platäischer (231). — 322f.
Dreischiffige Anlage 382. 384
Dreiviertelsäule 177. 300. (384)
Drusilla 498
Dschemschid, Thron 92
Dscherablus 75
Dugga (Thugga). Tempel 550
Duilius, Standbild 466
Dura (560)
Durchbrochene Arbeit 49
Duris (M) 223
Dur-Sarrukin 61. (62f.). 73
Düver, Arslan-kaja (78)
Dystos, Steinhäuser 141

Eannatum von Lagasch (54). 55
Eberjagd Wb. (128)
Eberswalde, Goldfund 11
Echinos 31. 145. 163f. 219. 317. 377. Vgl. Dorische Ordnung
Echnaton s. Amenophis IV.
Edfu 33. (413f.)
Eetion s. Aetion
Ehe (König), Grab in Negade (15)
Ehernes Meer 84
Ehrenbogen 389f. 470. 488. 519. 523. 549. (550). 564. 568, s. Rom
Eierstab 96. (142f.) (151). 159. 172f.
Einhörner, persische 92. 95. (97)
Einlegearbeit 50. (51). 56. 85. (114). 133. 183. 264. 391
Eirene d. Kephisodot 324. (327)
Eisenbalken 157. 274
Eisenlötung 194
Eisenzeit 136. 440. 543
Eiszeit 2f.
Ekbatana 89. 93f.
Ekphantos (M) 178
Ektypa 163. 165
Elagabal 564
Elam 84. 89
El Amarna 34. (37). (43). (45f.). 131. 134f.
El Argar, Keramik (3). 6
Elche 226
Elektron 195
Elephantine 35. (36)
Eleusis 160. Weihetempel 197. 283. (285). 317. 356. Torbau (379). Relief (286). Eubuleus (327). Kalkstein 159. 285. 311
Eleutherä 252. Stadtmauern 318
Elfenbein (15). 21. 30. 60. (100). 107. (112). 118. 120. 183. 191. 200. 264. 320. 355. 385. 406. 471. 562. 575. 576
Elgin Marbles 276
Elis 239. 244. 281. 330. Athena d. Kolotes 264. 281
El Kasr 60
El Mugheir 53. 57
Elsaß 442
Emporen 285
Endoios (B) 216 (217)
Engytheke 183
Enkaustik 158. 213. 320ff. 356. 376. 471. 562
Enkelados 219
Enkrinomenos (Statue) 290
Enlil 57
Ennius 472
Entasis 144
Entemena (54). Vase (54)
Epameinondas 315. 317. 330
Ephesos 77. 255. 312. 354. 357. 392. 432. 434. Amazonen 264. 293. 297. Artemision 150. (151f.). 154. (171f.). (187). 190. (332). 344. 381f. Erzstatue 319. Partherkrieg 532. 554. Rundbau (383f.)
Epheu 179
Epicharinos 237
Epidauros 316. 400. 552. Tempel

316. 319. (320). 381. Theater 316. (317). Thymele (155). (316f.). 321. Aphrodite (318). Asklepios 319
Epigonos (B) 425f.
Epiktetos (M) 222
Epikur 385. (407)
Epistylion 92. 145ff. (146). (148f.). 153. (155). 156. 158. 165. 171. 186
Epitrapezios, Statuette (364)
Epona 546
Erchiä 131
Erechtheion s. Athen
Erechtheus 254
Ergotimos (K) 182f.
Erinys 434. (436)
Erker 390
Erntezug, kret. (118)
Eros, Bogenspanner 365, hellenistisch 402, palatin. (337). 341, Soranzo 244. (245), d. Skopas 332, Vatikan 340, v. Parion (339), Parthenonfries 274, Tauriskos 483, Thespiä 340. 365, — und Psyche 401. (402), Gemälde 312. Eroten 372. 401, Wb. (397)
Erzguß 22. 55. 65f. 85. 188. 194. 231. 234f. 263f. 360. 400. 444. 457. 459. 466. 509
Erzplatten, Beschlag (66). 184
Esagila, Tempel 60
Eschmunazar 85
Esel u. Krokodil Wb. (396)
Eskischehir 79
Este 440f.
Esus 545
Eteokles 249
Eteokreter 135
Ethos 261f.
Etrurien 263. 445ff.
Etrusker 444ff. 464f.
Euainetos (K) 315
Euböa 107. 141. 195
Eubuleus (327). 343
Eubulides (B) 399. (400)
Eucheir (B) 399
Euenor (M) 312
Euganeische Berge 440
Eukadmos (B) 324
Eukleidas (K) 315
Eukleides (B) 482
Eumares (M) 210. 218
Eumenes II. 384. 393. 424f. 428
Eumenos (K) 315
Eumolpos 254
Eupalinos (A) 197
Euphorbos-Teller (179)
Euphranor (M u. B) 321. 327. 360. 370. 375
Euphronios (M) 217. (222f.). 230
Eupolemos (A) 298
Eupompos (M) (319f.)
Euripides 313. 395. 434
Europa 249. Vb. 202. (260). R. 171. (185)
Europos (560)
Eurotas (367)
Eurydike (287)
Eurynomos 261
Eustyl (schönsäulig) 147. 380
Euthydemos v. Baktrien 410
Euthydikos, Weihgeschenk (229)
Euthykrates (B) 366. 369
Euthymides (M) 222
Euthymos, Statue 249
Eutychides (B) (367). 423
Exedra 384. 473f.
Exekias (M) (211). 212

Fabius Pictor (M) 468
Q. Fabius (467)
— Maximus 470. 492
»Fabullus« (M) 509
Fagan'scher Kopf (361)
Fajûm (26), s. Mumienbildnisse
Falerii (Civita Castellana), Tempel (447)
Faltengebung 187. 192f. 204. 211. 221. 226. 286f. 291. 307. 340
Famulus (M) 509
M. Fannius (467)
Fara 53
Farben 260. 295. 312. 314. 320. 350. 356. 373. 375. 396. 445. 453. 479. 502. 510
Färberei 85
Farnese, Stier 434. (436). 477. 539. Onyxteller 408, s. Herakles
Fasan Wb. (117)
Fascien (Streifen) 153, am Bogen 392
»Faun m. d. Flecken« (439). Barberini 428
Faustkämpfer (119). 248. (366)
Fayence (23). 30. (49). 85. 89. (112). (115). (118). 414
Fechter, borghesischer 432, sog. sterbender 426. Taf. XIV
Felsaltäre 89
Felsgräber, Felsfassaden: ägypt. 31. 37. 50, kappad. (80), paphlag. 79. (80). 555, phryg. (78f.), lyk. (81). 153, pers. 80. 90. (91), griech. 391, nabat. 421, etrusk. 451
Felsheiligtümer, ägypt. (35). 37. (39), kleinasiat. u. griech. 81
Felsina 314. 462, s. Bologna
Felsreliefs 71. (77ff.). 81. (91). 97. (98)
Felsterrassen 80f.
Felsthrone 81.
Felstunnel 80
Felszeichnungen 2f.
Fenster 34. 65. 76. 80. 84. 95f. 301. 355. 381f. 387. 390. 473. 487. 557. 564. 567. Scheinfenster 90 Verglaste 473. 510. 547
Festversammlung (Wb.) 116
Fetisch 107
Feuerdienst 89
Fibel (9). 10. 139. (441f.).
Fichtenzapfen, Ornament 67
Ficoronische Cista 322. (323). (457). 467
Fiesole, Grabstele (462)
Fikelluravasen (180)
Firnis sog. 106. 136
Firstziegel 147
Fische 115. 118
Fischer (417)
Flechten 4
Flügelfiguren 60. (66). 67. (68). 74. 93. 175f. 204f.
Flußgötter 243 (?). — (367). 521
Font de Gaume. Malereien 2. 4
François, Vase (182). 184. 208. 213. Gräber (455f.)
Frauenstatue, des Mittleren Reiches (27), Torso (44), aus Tello (57), Hercul. (233). 244. (499), Capitol (431), Berlin 257. (258), Sitzende, Neapel (499)
Freiermord 258. (261f.), s. Giölbaschi
Fries, assyr. 63, pers. 92, myk. (100). 113. 126, dor. 273. 283, ion. 153f. 156. 159. 173. 282f. 300. 336, kor. 156. 322. 379. 486. 490. 530. 553. 555. 557, Relieffries 171. 184. 186. 206ff. (521f.)
Frontalität 22. 175. 188. 234. 245. 249

Fuciner See 507
Fundanius, Grabmal (515)
Fußboden, ägypt. 44. (46), assyr. 68, phönik. 84, trojan. 102, myken. 125f. 133, griech. 397

Gabii. Junotempel (469)
Gaggera s. Selinunt
Galater 394. 425. (426ff.). Ludovisi (426). Sterbender 426. Taf. XIV. Sark. (540), s. Kelten
Galerius 568
Gallia 483. 490. 496. Römische Kunst 492. Provinzialkunst 542.
Gallienus 564
Gallier s. Galater. Kelten
Gänse, Wb. aus Medum (25)
—, Vb. (175)
Gänsejunge von Boethos (404)
Ganymed des Leochares (346)
Garten, ägypt. 64, assyr. 64. 72, griech. 384
Gartenfest d. Asurbanipal (72)
Gazelle 25
Gebal (84)
Gebetsnische 15
Gefäßträger Wb. (116), Steingef. (119)
Geier (Göttin) (31)
Geierstele, babylonische (54)
Geisipodes s. Zahnschnitt
Geison (146). (148f.). 154. 158f. 162. 169. (170). 196
Gela 141. 159. 196. 219. 246
Gellias 246
Gelon 219. 246. (250)
Gemäldegalerien, hellenist. 376. 396. 425, röm. 512
Gemmen: minoisch 132f. (133), griech. 194. (195). 250. (265). (271). (279). (292). (322). 366. 408. 432, etrusk. 459, röm. (500), vgl. Cameen
Genremalerei 358. 394
Genreplastik 403. 417
Geometrischer Stil 136ff. 175. 177. 180. 188. 440ff.
Gerasa 556
Gerf Hussein (35). 37
Germanien, Provinzialkunst 548
Germanicus 500
Germanische Kultur 9
Geryoneus 87
Gesichtsmasken (122)
Gewölbebau s. Wölbung
Gezer 87
Giebelbau 82. 90
Giebelfeld und Gruppe 147. 154. 159. 163. 184. (187f.). 196. 207. 218. 234. 241ff. 278. 326. 338. 344. 381. 460
Gigant, perg. (427)
Gigantenkampf 207. (209). (217f.). 219. 235. 246. (248). 270f. 298. 427. 429
Gigantensäulen 546
Gigantia (6)
Gilgamesch 55. 67
Giölbaschi 186. 262. (309f.)
Gips 21. 44. 52. 366. 466. 562
Girgenti s. Akragas
Gise 15. (16). (18f.) (21)
Gitiades (A u. B) 162. 183
Gladiatoren 477
Glas: phönik. 85, kypr. 87, ägypt. 416. 562, myk. (100). 127. 131, röm. 548, Fenster 510. 547, Glasflüsse 397, Pasten 500, Gefäße 500. 544. (549). 562. (566), Glaswände 385
Glasierte Tonplatten s. Kacheln
Glaukias (B) 246
Glaukos von Chios (K) 194
Glykera 321
Glykon (B) 482
Glyptik 194. 408. 498f.
Goldelfenbeintechnik 200. 251. 264. 269. 299. 319. 370. 400. 408. 481
Goldenes Haus (Nero) s. Rom
Goldgefäße: ägypt. 49, Vaphio 119. (120), Troja 103, hellenist. 408. 471
Goldmaske (121)
Goldringe (122). (131). 132
Goldschmuck: ägypt. (28), phönik. 85, kypr. 87, Troja (103), myken. (112). 119. (121f.) 132, südruss. 263.311, hellen. (409), etrusk. 459
Goldstatue 192. 408
Goldüberzug 119
Golgoi, Statuen (88)
Gordian III. 563
Gordion 104. 182
Gorgasos (B u. M) 466
Gorgo s. Medusa
Gortyn (kret.) 106. 162
Gortys (arkad.) 330
Göttermutter (78). 79. 81. 207. (209). 283. (288)
Göttin, thronende, Berlin 226. (227)
Gozo (6). 442
Grab der Christin 420
Grabbauten: ägypt. 14. (15ff.). 30. 37. 50. (416), pers. (90f.), ägäisch. 106. 121. 128, alexandrin. 385f., griech. 206. 303. 308. 323. 334. 344. 371. 391, nabatäisch (421f.), palästin. (422), etrusk. 451, ital. 443, röm. 490ff. (491). 527. 554, nordafrikanisch 420 (561)
Grabgemälde 348
Grabhügel, prähist. (4). 81. (103), phryg. 81. 104, d. Alyattes (104), hell. 424, etrusk. 451, röm. 490
Grabreliefs s. Felsgräber, Grabstein
Grabstatuen 188. 216. 244
Grabstein: ägypt. (17). 49, Albani (207), myken. (122), ion. 304f., spart. (201), attisch 304f., Lyseas (213f.), Aristion (213f.), Alxenor (225), »Penelope« (245), Agakles (249), Taubenmädchen (305), Hegeso (305), 323, Dexileos 323. (326), Demetria u. Pamphile 323, Aristonautes (349), Jüngling in Leiden (348), Xanthippos (304), Sosinus. Lisas. Polyeuktos 304, Philis 305, Prokleides (349), Syros (386), Smyrna (434), Pagasä (372). 396, etrusk. 460. (462), römisch (505). (515). 544. (548), palm. 559, Verbot durch Demetrios von Phaleron 371
Grabtempel 19. 30. 38. (40). 334. 556, Flavier 515, Haterii (516)
Grabtürme: lykisch (82). 83, pers. 83. (90). 93, phönik. (83), gall. (492). (545), afrik. 550, syrisch (556)
Graffiti s. Metallzeichnung
Granatapfel 179. (201)
Granikos 363
Graphikos (M) 394f.
Grazien 401, vgl. Chariten
Greif, babyl. 60, phönik. (85), griech. 175. (184)
Grenzsteine (babyl.) 60
Großgriechenland 159. 167. 349. 352
Grottentempel, ägyptische (35). 37. (39), — in Delos (140)
»Grüner Kopf«, Berlin (412)
Gruppe 46. 218. 232. 234f. 249. 254. 332. 344. 400

Grylli (Karikaturen) 359. 418
Gudea (57)
Gurna 32. 38
Gurnia 112. (115)
Gurob 134
Gürtelschmuck (9)
Guttae 147. 158
Gygäischer See 104
Gyges 195
Gymnasien 352. 390
Gymnopaidien 255
Gynaikonitis 384

Hades 260. (454)
Hadravasen 414
Hadrian 524f., Skulptur 528. 551, Bauten in Athen 382. 527. 551
Hafenanlagen 285. 352f. 507. 531
Hageladas (B) (231f.). 245. 252. 264. 295
Hagesandros (B) 437. (438)
Hagia Triada 106. (117). 118, Sarkophag 117, Steingefäße (113). (118). 134
Heiran-veli, Grab (78).
Halbsäule 246f. 302. 334. (384). 386. 391. 420. 474
Halikarnass 150. 153. 186. (334ff.), 352f. 385
Hallen, pers. 92ff., kret. 111, myk. (125), griech. 282. 285f. 344. (377). 384. 386. 431. 470. 472, »schwebende« (zweistöckige) 386.
Hallenstraßen 386. 470
Hallstatt 10. (440f.). (442). 543
Halsaflieni, weibl. Figur (7)
Halsring (9)
Hammurapi (59)
Hanai-tepe 6
Handwerksdarstellungen Wb. 394
Harmachis 25
Harmodios 235
Harmais 45
Harpyiendenkmal (82). 83. (206f.). 225
Hartlötung 194
Hasenjagd Vb. 176
Hass. Grabmal (556)
Haterii (516)
Hathor-Kapitell 32. 37. 414. (415). 562, -Kopf 30
Hatria 314
Hatschepsut 38. 42
Hauran 558
Hausbau: neolith. 4f. (7f.), ägypt. 14. 30. (32f.), babyl. 59, assyr. (62ff.). 64, chetit. 6. (75), phönik. 84, pers. 89ff. 92. (93). (94f.), moderner pers. (102), trojan. 101. (102), kret. 6. 108ff. (112), mel. 112, myk. 124, griech. 246. 322. (383f.). (385). 392. (450), ital. 6. (449f.), in Pompeji (450), römisch 450. 485. 487. (514). 548, syrisch 556. (559), in Gallien 544. 548. 549
Hausurnen (7). (441). (449)
Hawara 30
Hebe, Parthenon 276, d. Naukydes (298)
Hegemon 147
Hegeso, Grabmal (305)
Hegias (B) 237. 251. 264
Heiliger Baum 60. (74). (87)
Heizvorrichtungen 477. 547
Hekāl (65). (84)
Hekate von Alkamenes 251. 288. (289)
Hekatostylos 197
Hektor Vb. (179)
Helena 288, mit Menelaos R. 184, Gemälde 260. 312, Spiegel (458)
Helena, Mutter Constantins 571
Helena (M) 373
Helikes 156
Heliodoros (B) 402
Heliopolis 20
Helios, Parthenon 276, Rhodos 367, Pergamon R. 424
Helladische Kultur 104, Malerei 257ff.
Hellespont 262
Hephaistion 357. (373), Scheiterhaufen 354. 431
Hephaistos 174f. 207. (209), Rückführung Vb. 182, Alkamenes 289
Hera: d. Cheramyes (192). 193, Polyklet (298), Barberini (290), Farnese 299, hellenist. 402, Ludovisi 299. 343, v. Olympia 192, Samos 193
Heraion s. Argos, Olympia, Samos
Herakleia 312
Herakleitos (K) 398
Herakles: Aberdeen 340, Ägina 235ff., Bogenschießend Mb. (195), Byblos (423), Dipoinos u. Skyllis 191, Epitrapezios (364), Farnese 482. 539, Lansdowne (329), London (329), Lysipp 363f., Myron 255, Onatas 232, Pitti (364), Schlangenwürger (311), Schild 183, Sarkophag 542. — Taten: Amazone (248), Delphi (230), Athen 283, Olympia (241), Acheloos 200, Antaios (223), Argonauten (259), Atlas 200. (241), Augiasstall 363, Busiris Vb. (202f.), Dreifußraub R. 207, Geryones 87. (204). (211). (222), Hirsch (230). (364). R. (230), Hirschkuh 460, Hydra 139. R. (187), Kentauren Vb. (176). R. (184), Kerkopen R. (185), Kyknos R. (230), Nessos Vb. (181). Wb. (358). 360, im Olymp R. (187). (189), Stier (241), stymphal. Vögel 241, Triton (194). R. 187. (188) mit Zeus R. (184)
»Herculanerinnen« 365
Herculaneum (233). 244. 363. (499), Gemälde 312, Wb. (396f.). (418)
Hercules, Capitol 466, gall. 546
Herd 125f.
Herecura 54
Hermaphrodit 402. 425
Hermes: ausruhend (362), Farnese (339). 399, Kephisodot d. Ä. 340, Kriophoros 251, Ludovisi 293, Lysippos (362), Onatas 232, Praxiteles (339). 401. Taf. I, Propylaios 251. (288), »sandalenbindend« (361), — u. Herakles R. (189), — u. Orpheus (287)
Hermione d. Kalamis 252
Hermodoros (A) 470. 472. 475
Hermogenes (A) 377f. 380. 398. 406. 432. 470. 475
Herniker 446
Herodas 357. 371. 403
Herodes Atticus, Bauten 551
Herodes 96
Herodot 191. 208
Herostratos 171. 332
Hesiod 183
Hestia Vb. (183), d. Skopas 332, s. Vesta
Hetschepsowet s. Hatschepsut
Hettiter s. Chetiter
Hierakonpolis Wb. 13, Löwe (14), Bronzen (22), Fayence (23)
Hierapolis, Tempel d. Atargatis 382. 421
»Hieratische Kunst« 306

Hieron (Töpfer) 222
Hieron 219. 246. 251. 445
Hieronymus (A) 254
Hildesheim, Silberschatz (407 f.). 500
Hille (Babylon) 57
Himantes (Pfetten) 147
Himera 219. 246. 250. 300. 443
Hippias 235
Hippodameia (242 f.)
Hippodamos v. Milet (A) 285. 352
Hipponax 205
Hippys (M) 358
Hirsch (54). (175). 219
Hiskias 197
Hissarlik s. Troja
Hochzeit, Peleus und Thetis Vb. (182 f.), Poseidon u. Amphitrite (482)
Hochzeitsbilder 357 f.
Hochzeitssarkophag (541)
Hockerbestattung 4 f. 6 ff. 9. 86. 121
Hohlkehle 33. 35. 37. 63. 83. 96. 143. 162 f. 166. 169
Holzbau 75. 79. 82. 89. 140. 146. 151. 153. 162. 171. 449
Holzsärge 391
Holzsäulen 140. 163 f. 449
Holzstatuen: ägypt. 21. (24 f.). (43). 46. (48), griech. 188 f. 191 ff. 200
Holztempel 140 ff. 162. 449, vgl. Holzsäulen
Homer 104. 122. 126. 135. 138. 140. 160. 162. 174 f. 177. 179 f. 238. 280. 321. 357. 418. 420, Apotheose (433), Bildnis 419 f. (438), hom. Becher 419
Horaz 484. 497
Horen 280. 299, R. in Rom, Florenz, München (494). Vb. (183)
Horologion (Wasseruhr) 389
Horos 16
Hortensius 322
Hund, ägypt. (14), babyl. 57, myk. 127. Taf. IV. (128), griech. (225), — u. Katze R. (215)
Hünenbett 5
Huram-abi (K) 84
Hydna, Statue 257. (258)
Hydragiebel 187
Hyksos (angebl.) (26). 32. 50. 133
Hymenaios (340)
Hypäthrale Anlagen 158. 300. 355. 382
Hyperoa 157
Hypnos, Statue (371)
Hyposorion 82
Hypostyl 34. 285. 384
Hypotrachelion 145
Hyrkanos 96. 379. 421

Idagebirge (Kreta) 107. 161. 193
Idol, trojan. (103), kykl. (107)
Idolino (299 f.)
Idomeneus 135
Igel (Grabmal) (545)
Ikonion 81
Iktinos (A) 267 f. 285. 300. 306
Ilasamsos (M) 561
Ilion 101. 424, s. Troja
»Ilioneus« 371
Ilische Tafeln 419
Ilissos (Tempel) (141)
Iliupersis 246. 260. 298. 318. 360, vgl. Troja
Illahun 29 f.
Impluvium 472
Indien 422
Indogermanen 9
Inkrustationsstil 473
Inschriften 55. 208. 235, auf Vasen 177. 203. 211. 222
Inselsteine 132. (133). (194 f.)
Inselvölker 134
Insulae 487
Interkolumnien 146 f. 166. 169. 171. 336. 381. 468. 555. 562, verschlossen 168
Io Wb. (375)
Iokaste 324
Ionische Ordnung 37* 90. 95 f. (148 ff.). 159. 171 ff. 207. 220. 267. 303. 377. 469. 476. 555, — Kyma (142), — Plastik 204 ff. 307 f.
Iphigeneia R. (312). 313. Wb. (398). (509). (576)
Ipsambul s. Abu Simbel
Iris Vb. (183), sog. — Parthenon 276
Irisblüte 88. (115). 176
Iriskapitell (37). (61). 65. (87). (151)
Ischikdagh 80
Isidoros (A) 573
Isis 412
Iskelib 80
Isokephalie 54
Isopata 121
Ispahan 89
Israeliten 71
Issos 373
Istachr 92
Istar 67
Italica 549
Ithome (231)

Jagd, Ninive (73), Kreta 116, Tiryns (128). Vb. (176). 177. (182). Wb. (454), Jäger (178)
Jaia (M) 471. 480
Jalysos (132)
Jalysos 359
Janustempel 543
Jasili-kaja (bei Boghasköi) (76). 77, (in Phrygien) 78. (79)
Jason (B) 552
Jaspis 408
Jehu von Israel 71
Jerusalem, Tempel (84), d. Juppiter 528, Felsgräber (422), Sarkophag 392. (422), Wasserleitung 197
Juba II. 420
Juktas 112
Julia Soämias als Venus 539
Juno, Sospita (449). 468. 533. — Ludovisi 498. 506, vgl. Hera
Juppiter Cap. 466. (480), vgl. Zeus
Juppitersäule Mainz (545)

Kabirionvasen 414
Kacheln, babyl. (60 f.), assyr. 67. (68). 71, pers. 89, griech. 385, vgl. Ziegel
Kadesch, Schlacht 46
Kadmos 127. 131. 136
Kahun 30. (32). 108. 133
Kaï 15
Kaikos 329
Kaikosthenes (B) 399
Kairos 365. 371. (575)
Kakovatos (131)
Kalach (Nimrud) 61. 73
Kalamis d. Ä. (B) 245. 251. 256 — d. J. (B) 252. 324
Kalates (M) 395
Kalathiskostänzerin (306)
Kalathos 371
Kalat Schergat (Assur) 53
Kalb Lusae 96
Kalbträger (193 f.)
Kallias 251. 282
Kallikrates (A) 267. 282. 286
Kallimachos 260
Kallimachos (B) 155. 300. 305

Kalliphon (M) 180
Kallixeinos 420
Kallon von Ägina (B) 231. 251
— von Elis (B) 244
Kalydonische Jagd (182). 329
Kalymmata (Deckplatten) 156
Kalymmatien (Kassetten) 156
Kalymna Mb (195)
Kalypteres (Deckziegel) 147
Kamáres 107. 112
Kamaresvasen (107). 114f. 121. 123. 133
Kambyses 93
Kammergräber, ägypt. 37. (48). 50. (416), lydische 104, kretische 121, 132, griech. 391, nabatäische 422, sizil. 443, campan. 444, etrusk. 449f.
Kanachos (B) (200f.). 231. 251. 355
Kanal, gewölbt (53). (64).
Kanalisation 108. 124
Kandelaber, Marmor 332. (409)
Kannelierung 29. 90. 94. 144. 145f. 150. 156. 172
Kanon des Polyklet 296
Kapellen: ägypt. 35, chetit. (77), kretische 111. 118, griech. 355. 381. 384
Kaphtor 134
Kapitell: ägypt. (20). (36f.). 51. 151. 155. 379. 414. (415), babyl. (61), assyr. 61. 64. 151, phönik. 84. 423, kypr. 37. 61. (87). 151. chetit. (77), am Salomon. Tempel 84, paphlagon. 80, pers. 80. 94f. (97), ägäisch (113). 145, dor. (145). 156. (163). 317. 469, achäisch 113. 145. 167. (168f.), ion. 37. 77. (148ff.). 151f. (152). 156. 159. 172. 300. 303. (304). 378. 469. 475, äol. 37. 60. 95. (150). 151. 155. 173f., korinth. 50. (155). 270. 300. 306. 316. (379). 414. 469. (471). (485), Palmk. (20). 95. 142. 172. (379f.). 414, mit Stieren 95. (356), röm.-korinth. (485). (525). 555, Erzk. 84. 159, Figurenkapitell 355. (379), s. auch Kompositkapitell, Diagonalkapitell
Kappadokien 61. 75. (80)
Karabel 77. (78)
Karaköi, tanzende Frauen 207
Karalar 80
Karien 78. 104. 107. 334
Karikatur 48. 202. 359. 418f.
Karkemisch 75
Karnak 27. (32ff.) (38). (47). (51). 95. (412)
Karneol 408
Karnies 154
Karpathenländer 8. 10
Karthager 300
Karthago 219. 392. (420). 443. 445
Karyatiden 32. 172. 207. 246f. 301. 482. 553
Kassandra 360
Kassandros 352. 371. 373
Kassettendecke (156). 157. 159. 169. 283
Kassiten 57f. 60. 75
Kastamuni 80
Katabothren 124
Katakomben, ägypt. 562
Katatexitechnos 305
Katze (114). (117). (215). 216. (399)
Kaufmann, Kopf (340)
Kechropula (Tor) (394)
Keftiu 46. 112. 134f.
Keilschnittwölbung: ägypt. (16), babyl. (53), assyr. (63). (64), lyd. (104), hellenist. 392. (394), ital. (447), röm. 465. (475). (488)
Keleos 160
Kelten 9f. 442. 463. 543, s. Galater
Kentauren, Borghese 438. (439), -Familie 312. Vb. (176). 181f. R. (184), Olympia (242), Mos. Marefoschi (399), in der Villa Hadrians 554
Kentauromachie (242). 270f. (272). (284). (306). 310. 336
Kephallenia 104. 128
Kephisia. Villa d. Herodes Atticus 552
Kephisodotos d. Ä. (B) 324. (327). 337. 340
— d. J. (B) (331f.) 370f. 493
»Kephissos« (277)
Keramik s. Vasen
Keramos (Ziegeldach) 147
Kerberos 371
κεραμίζειν (214)
Kerkopen R. (185)
Kerkyra, Giebel 187f. 219
Kerleskan, Steinkreis 5
Kertsch, Vasen 322. (324)
Kesselwagen (85)
Kimmerier 80. 180
Kimon (K) 315
— von Kleonä (M) 221
Kimon 250ff. 257f. 260. 262f. 267. 282. 323
Kinderporträt (43). (45). 498
Kiosk (561)
Kisch, König von 56
Kisurra 53
Kladeos (?) 243
Klassizismus 484. 493
Klazomenä 195, Tonsarkophage 180. (181). 202. 213. Vb. 180
Kleanthes (M) 178
Klearchos (B) 194. 248
Kleisthenes 195. 219
Kleobis und Biton (191)
Kleomenes (B) 401. 482
Kleon (B) 318
Kleonä 191. 221
Klitias (M) (182f.)
Klytaimestra 434
»Klytia« 498
Knabe: Feuer anblasend 358, betend (366), mit Gans (404), sich bekränzend, aus Mahdia (404), mit anderm streitend 405, aus Cortona 463
Knickpyramide 17
Knidos (Grabmal) 334, vgl. Aphrodite, Demeter, Delphi
Knöchelspielerin 403
Knopfsiegel 107
Knosos 77. 101. 105. (107). (112). 120. 133ff., Schlangengöttin (118), Grab 121, Palast 108. (109). (110). 116. Wb. (112). (116f.), Treppe (110). (113), Lichthof (113), Steatitgef. (113). 119, Siegel (131)
Knospen, Ornament 67. 96
Kodrosschale 294
Kökkenmöddinger Keramik 7
Köln (Glasgefäß) (549)
Kolonien 159. 196. 203. 443
Kolossalstatuen, ägypt. 37f. (90), kleinasiat. (79). 81, griech. 184. 192. 290. 354. 363f. 367. 370. 433. 466. 482
Kolotes (B) 264. 280f. 286
— (M) 313
Kom-el-achmar s. Hierakonpolis
Kom-esch-schugafa 414. (561)
Kommagene 424. 551
Komödie, oskische 351

Komödienszenen 395
Kom-Ombo 414. (415)
Kompositkapitell, ägypt. (37). 414. (415), römisch 516. 555. 562
Konia s. Ikonion
König, ägypt. (15). 26. 33. (41f.) (47). (51f.), »Schlange« (17), babyl. (56). (59f.), assyr. 67. 70f., chetit. 77. (78)
Königin, babyl. 60, assyr. (72). 73, pers. 92. 97
Königsgräber, ägyptische 15. 17. 37, persische 90, nabat. 422
Konon 322. 334
Konsole 38. 486. 553. 557
Konstantinopel 571f., Obelisk (573), Säulen (573), »Schlangensäule« (231), Sophienkirche 573
Kontraktion 146. 154. 169. 219. 377
Kopais-See 124
Kopisten 482
Koptos 14
Koraku 104
Korbgeflecht 4
Kore: Albani 287, München (342), Wien (343), R. aus Eleusis (286)
Koren s. Karyatiden
Korfu s. Kerkyra
Korinna 324
Korinth 100. 104. 159. 163. 195. 219. 321. 445. 551f., Apollotempel 165. (166), Vasen u. Pinakes 165. (176ff.). 181. 184
Korinthische Ordnung 155ff. 159. 300. 322f. 379. 469. 476. 486. 555, vgl. Kapitell, Säule
Korinthischer Saal (384)
Koroibos (A) 285
Kos 342, Asklepiosheiligtum 357. 371. 381
Kossäer s. Kassiten
Kranich (182)
Kranzgesims (146). 154. (487)
Krapina, Steinzeit 3
Krateros 347
Kratzer 1
Kremna 352. 554
Krepidoma 143
Krepis (Stufe) 149
Kresilas (B) 264. 292
Kreta 4. 6f. 33. 42. 76. 80. 101f. 105ff. 133. 161. 176. 179. 188. 190. 433
Kretische Plastik 190ff.
Kreuzgewölbe 513. 538. 566
Krieger, assyr. (70), pers. (99), att. (210). (214), pergam. (427), etrusk. 462, norisch 549
Krim 322
Kriosphinx 34
Kritios (B) 235. (238). 248. 251
Kroisos 79. 104. 172. 186
Krokodil (396)
Kroton 249. (250f.). 312
Ktesikles (M) 360
Kuh d. Myron 252
Kujundschik (Ninive) 61. (62). (65f.). (71ff.)
Kunstgewerbe 49. 71. 85. 87. 114. 120. 151. 174. 262. 372. 457
Kunsthandel 477
Künstlersignaturen: ägypt. 26, griech. 225. 314, etrusk. 457f.
Kupfer 85. 87. 440
Kupferstatuetten 30. (54). 57
Kuppelbau: in Spanien (5), assyrisch 64, böot. 105, kretisch 106. 121, mykenisch 5. 105. (127). 131. 137, hellenist. 383, ital. 451, röm. 516. 524. 538. 570
Kürbisschale 4
Kutaia 79
Kyanos 127
Kybele (79). 81. 548
Kydias (M) 321
Kykladen 6. 104f., Idole (107)
Kyklop 313
Kyklopische Mauern 9. (123). 124. 161
Kylix 223
Kyllene 281
Kymation (Welle) (142). 157. 159. 379, dor. (142). (145). 147. 213, ion. (142f.). 149. (151). 153f. (173). (202). (208), lesb. (142). 147. 269. 377. 469
Kyme (Cumä) 159. 169. 180. 203. 219. 226. 300. 444f. 465. 472. Wb. (444)
Kyniskos v. Polyklet 295. (296). 405
Kynthos (Grottentempel) (140)
Kypros 83ff. 87ff. 139. 174, Kapitell (87), Keramik 87. 131, Skulpturen (88), Kesselwagen (85), Münze (288)
Kypseliden 165. 192. 195
Kypseloslade 182f.
Kyrene 248, Vasen (201). 322. Apollon (403), Kopf 419
Kyros 74. 89f. 93f. 97. 196, Palast (96), Grab 83. 89. (90). 93, Pfeiler 94. (96)
Kythera 319. (320)
Kyzikenischer Saal 384. 515
Kyzikos 379. 431. 528

Lacer (A) 518
Ladas (Statue) 253
Läden 387
Lagasch 53. (56f.)
Lager 447
Lagerleben (71)
Laibacher Moor 9
Lakonerinnen 305. (306)
Lamassu (69)
Lambäsis 550
Landschaft, ägypt. 45. 383, babyl. (56), assyr. (62). 73, kret. (117). 118, griech. 396. 406. 431, röm. 478
Landmann mit Kuh R. (497)
Langasa 386
»Lange Mauern« 263
Lanuvium (553)
Laokoongruppe 430. 437. (438)
Lapis Lazuli 29. 103. 120
Lapithen 241f.
Larissa 225
Larsam 53
Latène-Kunst (10f.). (543)
Lathures, Sonnenheiligtum (19)
Latium 445ff. 457. 468f.
Laubenstraßen 386. 470
Laussel. Weibl. Figur (2). 7
Leagros 217
Leda 319. 402
Lehmziegel 30. 36. 52. 59. 63f. 89. 92. 96. 101. (102). 105. 139. 164f. 286. 385
Leka 134
Lemnos (259). 265. 288
Leochares (B) 332. 336f. 347f. 360. 370. 432
Leontion 373
Leontiskos, Statue 249
Leopard (76). 77
Lesbisch, Kanon 161, Kymation (142), s. Kymation
Les Eyzies 2
Leto 226, v. Kephisodot d. J. (331). 371, Gemälde 312, Praxiteles 343, Teisikrates 367
Leukippiden 258. 310. 314
Leukothearelief (207)

Lianokladi. Steinzeit (8)
Libon (A) 239
Libysch-äthiopische Zeit 49f.
Lichtschacht 109ff. (110). 125f.
Lilienblüte s. Iris
Lischt 27. 30
Livia (498)
Löffel geschnitzt (49)
Lokroi 159. (172f.). (221). 227
Lotosornament (61). 68. 142. 176
Lotossäule (20). 32. 36. 379. 414
Löwe: aus Hierakonpolis (14), Karnak (47), Biban-el-Meluk (49), von Babylon (54f.). Taf. III. 61, assyr. 65. (66f.). (68f.). (73), chetit. (76). 77, phryg. (78). 79, paphlagon. 80, pers. 92. 95f., phönik. (83). (86), myken. 122. (130). 131. (133), arch. (174), korinth. (176). 187, klaz. (181), milesisch 189, attisch 180. 219, von Knidos 334, von Assos 186
Löwentor, Boghasköi (76), Mykene 79. 113. 122. (130). 133. 135
Lucanien s. Lukanien
Lucius Verus (535)
Lucullus 251. 477
Ludovisi, sog. Thron 226f. (228)
Luftheizung 390. 477. 547
Luftziegel s. Lehmziegel
Lugalanda 55
Lukaner 300
Lukanien 443. Vb. 350. (351)
Lukian 357. 382
Luksor 32. 35. (36)
Lulubi 56
Luni. Giebel 460. Marmorbrüche 494
Lupad von Umma (55)
Lusoi. Artemistempel 381. (382)
Lutrophoren 304
Luxor s. Luksor
Lychnapteion 415
Lydien 78. 104. 195
Lydos (M) 212
Lygdamis 196
Lykien 78f. 81f. 88. 134 153. 205. 262. 308. 311. 334
Lykios (B) 292. 299
Lykomedes 260
Lykon (M) 471
Lykos 71
Lykosura 400. (401)
Lykurg 322. 348. 355
Lyon 496
Lysandros 318
Lyseasstele (213)
Lysikratesdenkmal (155). 322f. (324f.)
Lysimache 324
Lysimacheia (Schlacht) 394
Lysimachos 352. 392. 424
Lysippos (B) 325. 328. 347. 360ff. 370. 400. 432. 482
Lysistratos (B) 366. 466

Mäander (78f.). (136ff.). 142. (145). 157. 159. 213. 398. 441
Macellum s. Makellon
Mädchen, schwimmend (49), aus Tello (57), arch. 205. (216). Taf. VII, vom Esquilin (258), Antium Taf. XI. 368f., Terrakotte (372)
Magdalénien 1
Magnesia a. M. 184. 379. 432. Artemistempel 380. (382). 388. 406. 414. 434. Markt 388. Tempel d. Zeus Sosipolis 381. (388). Rundbau 382. Skulpturen 432. Kimmerierschlacht 180
Magnesia a. S. »Niobe« (79). 81, Schlacht 428
Magnetstein 383
Mahdia 403. (404f.)
Mähren 7f. 442
Mainz. Juppitersäule (545)
Makellon (389). 422. 470
Makron (M) 222
Mal-Amir 96f. (98)
Malerei 46. 174. 178. 180. 294. 311. 319ff. 356ff. 373f. 394f. 452f 457. 468. 471. 480. 512, enkaustische s. Enkaustik. Vgl. Wandmalerei
Malta. Prähist. Bauten 4f. (6). Weibl. Figuren (7)
Mammut (2)
Mamurra, Palast des 474. 476
Mänade (330)
Mandrokles 180
Manischtusu 55
Mänius 466
Mannstier 56. 93. 96
Mantineia 315. Asklepiosstatue 290. Bauten 317. Musenreliefs (343f.). Reiterbild 321
Marasch 75. (77)
Marathon 219. 230. 251. 260. 264
Marathos 83
Marc Aurel (532). 534
Marcellus 471
Marduk 57
Mardukbaliddin (60)
Marduknadinachi 60
Marefoschi Mos. 399
Marienblümchen 96
Markkleberg 3
Markt 388. 422
Marmor, pers. 92f., trojan. (103), ion. 171. 173. 192. 204. 217. 308, kyklad. 107, att. 194. 197. 215. 267, bunt (lakon.) 133, rot (100), grau (böot.) 225, Dolianà 307. 316, Prokonnesos 385, Phurni 425. 428, ital. 470, Carrara (Luna) 476. 485. 494
Marmorbilder 312. 376. 479
Marmorgefäße 482
Marmorpilaster (542)
Marmorschranken (520f.)
Mars, von Todi (464). — und Venus Wb. (511). Vgl. Ares
Marseille s. Massilia
Marsyas: Myron 253. (254), hängend 428, Gemälde 312
Marzabotto 441. 447
Maske (122). (372), aus Gips 562
Massilia 466. 488. 492. 542
Massinissa 420
Mastaba 15f. (16f.). 18. 31
Mastarna (456)
Matera 443
Matrei 442
Matronen (546)
Mattmalerei 106. 123
Matzhausen. Tonflasche (10)
Maussoleum s. Halikarnass
Maussolos (335). 336. 352. 385
Maximin 562. 565. 570
Medea: Wb. 395. (398). Sarkophag (539). R. 287. Vb. (314). (350)
Meder 89. 93. 97
Medici, Marmorkrater (409). Reliefplatten 505
Medine Habu 34. 38. (41). 45
Medos 89
Medracen, Königsgrab 420
Medum 15f. Pyramide (18). Ehepaar 21. (22). Malerei (25). 29
Medusa 205. (211). (222). 270. 395, Ludovisi 434. (436), Tod der M. Vb. 181. R. (185). 187
Megabyzos 357
Megalopolis 317. Thersileion (318)

Megara 195. Artemis 305. Brunnenhaus 197. Schatzhaus 235
Megaronhaus 8f. (102). 105. 112. 124ff.
Megarontempel 141. 163. (167). 171. 196. 316. 381. 448
Meidias (M) 314
Meïr (27). 29
Melanthios (M) 319f.
Meleagros (329f.)
Mellaui 411
Melos 112, Hausmodell (6), Gemmen 194, Vasen (175). Vgl. Aphrodite, Asklepios
Memnonkoloß 38. (39). 40
Memphis 12. 15. 45. (48). 370. 412 Sarapeion (415). 562
Menaichmos (B) 426
Menandros (370). 406
Mencheres, Pyramide (18). Statuen 21
Menekrates (B) 430. 434
Menelaos (B) (481)
Menelaos und Hektor Vb. (179), — m. Patroklos' Leichnam (435), — und Helena R. 184, Spiegel (458)
Menes (angebl.) Grab 14. (15)
Menhir (5). (544)
Menidi (112). 131. 136
Menthesuphis (22)
Menthuemhet 50. (51)
Menthuhotep 30f.
Mentone. Venus 1. 7. Bestattung 4
Mentor (K) 408
Mercur, gall. 544f.
Merehi 82. 334
Merida 549
Meriones 135
Merneptah s. Amenephtes
Merodescht 89
Merten, Gigantensäule (547)
Meschhedi-maderi-Suleiman 90
Messa, Tempel 150. (333)
Messene 231. 307. 317ff.
Metagenes aus Attika (A) 285 — von Kreta (A) 171
Metallarbeit, eingelegte (114), s. Einlegearbeit
Metallindustrie in Gallien 544
Metallzeichnungen 457f. 467
Metapont, Tempel 196. Taf. V, 2
Metelis, Redner (464)
Metellus Maced. 470f. 472. 481
Metopen, angebl. myk. 127.—(146f.). 158. 162. 170. 184; s. unter den einzelnen Fundorten
Metopenstil 138. 181
Metrodoros (M) 471
Michelsberg, Steinzeit 4. 6
Midasgrab 8. (79)
Mikkiades (B) 204
Mikon (M) 258. 260. (B) 260
Milet 195. Didymaion (143). 154. 158. 159. 171. 179. (193). 200. 207. 231. 332. 352. (354f.). Delphinion 422. Buleuterion 390. (391). Nymphaion 554. Stadion 555. Sitzbilder (193f.) 206. 461. Vasen 179f. — in röm. Zeit 554
Millefiori 416. 500
Milo, Aphrodite (437)
Milonidas (M) 178
Miltiades 260. 264
Min 14
Minerva Mb. (466)
Minoische Kunst 86f. 105f. 133ff. 136f.
Minos 105. 108. 135
Minotaur 133
Minucius 466
Minyas, Schatzhaus (129). 134
Minyer, Wasserbauten 124
Mischgestalten 60. 70. 77. 133. 177. 179. 441
Mitanni 96
Mithradates IV. 324. 382. (410) — Eupator 408
Mithras (548). 564
Mnesarchos (K) 194
Mnesikles (A) 152. 281
Mochlos 106
Moduli 47. 154. 269. 377. 380
Moi-heri-pri 42
Monaco 492
Monochromata 210. 312
Monopteros 488
Monteleone, Erzwagen 459
Moritzing 442
Mörtel 472. 474
Mosaik, ägypt. 30, babyl. 53. (59), assyr. 63, kret. 112, hellenist. 373. 385. 397ff. (399). 473. Taf. XII. röm. 470. 474. 538. (547). 549f.
Mossul 53. 61. 66
Moustérien 1
Mugheir s. Ur.
Mumienkästen 85
Mumienporträts 412. 562. Taf. XVI.
Mummius 239. 470f.
Münzen: griech. (189) 249. (250f.) (262). (279). (285). (288). (298). (305). (315). (332f.). (339). (352). 366. (369). (410), römisch (279). (466f.)
Murghab 89
Musen Vb. (175), Tektaios 200, Philiskos 433, Lysipp 365. R. aus Mantinea (343)
Musikantinnen, ägypt. R. (411)
Mutter und Kind 22.
Mut (ägypt.) 42
Mutuli 146
Mykale 219
Mykene (100). 104. 106. 113. 116. Mauerbau 123. (161). Schachtgräber 9. 114. 120ff. 132. Kuppelgräber 5. (112). (128). Löwentor (112). 113. (130). Megaron 9. Metallarbeiten (114). (120). Goldmaske (122). Tongefäße 6. 9. 123ff. (132). Polygonalmauer (161). Heratempel bei — s. Argos
»Mykenische« (ägäische) Kunst 121ff.
Mykerinos s. Mencheres
Mylasa 335. 492
Myra. Felsgräber (80). 82
Myrina, Terrakotten 405
Myron v. Eleutherä (B) 232. 245. 249ff. 251ff. 292 — v. Theben (B) (404). 405
Myrte 179
Mys (K) 408
Mysien 103
Mysterien 260. 262. 283. 350. 382
Mytilene 179

Nackte Göttin, babyl. 60, assyr. 67, kypr. 87f. Vgl. 107
Nagada s. Negade
Nahr-el-Kelb 71
Nai, Holzstatuette (48)
Nakschi-Rustem, Grabtürme (90). Felsgräber 89f. (91)
Nantosvelta (546)
Naram-Sin (56). 57. 59
Narcissus 401
Narni, Brücke 488
Nasonier. Grab 527
Naukratis 52. 411, Vasen 179. 180. 182, Säule 172. (173)
Naukydes (B) (298). 299. 318

Naukydes d. J. (B) 318 f.
Nausikaa 260
Nautilus (123). 131
Naxos 190. 196. 204. 225, Dachziegel 174, Nikandre (192). 193, Säule und Sphinx in Delphi 172. (173). 207
— (Sizil.) 249. Mb. (250)
Nealkes (M) 394
Neandertal, Steinzeit 3
Neandria, Tempel 174, Säule (150). 151. 168
Neapolis 444
Nearchos (M) 212
Nebo 67
Nebukadnezar II. 60
Nechbit (31)
Negade 12. Königsgrab (15). 16
Neger 29. (48). 50. (51). (203)
Nektanebos 50. 52. 414
Nekyia v. Polygnot 260. 262
— v. Nikias 376
Nemea, Tempel (377)
Nemesis (141). (288)
Nemi R. (226)
Nemrud-Dagh (423)
Nennig, Mosaik. (547)
Neolithikum s. Steinzeit, jüngere
Nereiden 187. 483. — Denkmal s. Xanthos
Nero 305, als Apollo (508 f.). 551
Neseus (M) 311
Nesiotes (B) 235. (238). 248. 251
Nessos (181)
Nestorbecher 420
Neuattiker 379. 481 f. 493
Neu-Falerii 447
Neumagen R. (545)
Nëuserré 19
Newoserre s. Nëuserré
Nikäa 352. 424
Nikandre von Naxos (192). 193
Nikandros 419
Nike: 204, aus Delos (205), Delphi 219, Athen (310), Epidauros 319, Kalamis 252, Paionios (307). 347. 368, Pergamon 425, Phidias 265. 270. 280, von Samothrake (368 ff.), Münze (369), v. Nikomachos 321. (322), Nikebalustrade (310)
Nikias 282. 299. 302
— (M) 348. 375 f.
Nikias-Denkmal 355
Nikomachos (M) 321. (322). 348. 373
Nikomedaia 424. 570
Nikopol. Silb. Amphora (310)
Nikosthenes (Töpfer) 212
Nil, aus Tanis (50). — 394. 398. 408. (419). 473
Nildelta 159. 179
Nimes. Maison carrée (486 f.) 507, Nymphäum (488), Pont du Gard (489)
Nimrud 61 f. 67. 69. 71. 73
Ningischzida 60
Ningul 57
Ninive 61. (62). (65 f.). (71 ff.)
Ninmach 60. Taf. III
Niobe, sog. bei Magnesia (79). 81, Brocklesby 346, Oxford (345), Florenz (345), Gemälde 312
Niobegruppe 280. 294. 344 f. (345). 460. Sarkophag 541
Niobide, Chiaramonti (345 f.), Kopenhagen 294, 307, a. d. sallust. Gärten 294. Taf. X
Nippur (53). (57). 59. Gewölbter Kanal (53)
Nischen 487. 555. 562
Nofret (Statue) (22)
Nola 444
Norba (445)
Nordischer Kreis (prähist.) 4. 7. 9
Nordvölker 134
Novios Plautios (K) (457)
Nubier (417)
Nuffar s. Nippur
nummi incusi 249
Nuraghen 442. (443)
Nymphäa - Lotos - Säule (20) 34 f. Blüte als Becher (49)
Nymphäum 515. (554). 556
Nymphe 225, — und Satyr 402
Nymphi 77. (78)
Nyx 194

Obelisken, ägypt. 20. 34, assyr. (70), in Rom 491, in Vienne (492), in Konstantinopel 572 f.
Obsidian 71
Ocha. Steinhäuser 141
Oecus 473; vgl. Oikos
Ocker 261
Octavian s. Augustus
Odysseus: a. d. Floß 320, und d. Freier Wb. 258. R. 310. Vb. (261). 262, im Hades 260. (351). 376, u. Nausikaa. Wb. 260, Odysseebilder (478 f.). 522
Ofellius, Delos 399
Ohrgehänge, trojan. (103), griech. (409)
Oikos 383. 384 f. 473. 514 f.
Oinoe 260
Oinomaos (242 f.)
Öleingießer s. Salber
Ölernte. Vb. 211
Olympia 471. Akragant. Schatzhaus 252, Altis 220. (240). 245. Buleuterion 220. 239. Erzgerät u. Statuetten 137. 139. 194. Erzrelief 183. (184). Exedra d. Herodes 552. Geloer - Schatzhaus 141. 162. Herafest 244. Herakopf 192. Heraion 162 f. 192. 220. 239. 397. Hermes d. Praxiteles (339). Taf. I. Horen 200. Lade d. Kypselos 183. Leonidaion 153. 317. Megar. Schatzhaus 157. 219. 235. Metroon 317. Nero's Haus 552. Nike d. Kalamis 252, d. Paionios 242. (307). Onatas 232. 251. Palast d. Oinomaos 164. Pelopion 239. Philippeion 316. 370. Prunktor 552. Schatzhaus von Akragas 252. Gela 141. 162. Megara 157. 219. 235. Schatzhausterrasse 239. Sieger (Bronzekopf) (365). Themis 200. Weihgeschenk des Gelon 246. Zeus d. Kypseliden 192, d. Anaxagoras 232, Blitz schleudernd (231), d. Phidias 231. 239. 264. (279). 288 f. 400. Zeustempel 147. 149. 158. 220. 239. (241 ff.) 262. 269. 307 f. 316
Olympiadenrechnung 159
Olynthos 433
Onasias (M) 258
Onatas (B) 231 f. 234. 245. 251. 424
Onch-en-Ptah (B) (26)
Onyx 408. 499
Opfergrube 382
Opis, König 232
Opisthodom 156. 163. 196. 219. 381
opus caementicium 474
Orange. Bogen (489 f.). 496. 503
Orchomenos 5. 6. 100. 103 f. 105. 255. Kuppelgrab 128. (129). 134. Stele (225)
Orestes (B) 430
Orestes, Muttermord 360. — u. Aigis-

thos R. (226). — u. Pylades Wb. 395. (398). — u. Elektra (Gruppe) 481
Orientierung 447
Ornament: prähist. 4ff., babyl. 61, assyr. 68, phönik. 161, ägäisch 107ff., geometr. 136ff., griech. 142f. 161. 212. 263, alexandr. 414, unteritalisch 350f., italisch 440f., römisch (492). 502. 515. 567. (570), syrisch 424. 557, jüd. (422), Latène (543)., Hallstatt (441). 442
Orontes 353. 367. 556. 559
Orophe (Dach) 147
Orophernes 388
Orpheus 260. — R. 286. (287)
Orsova 518
Orthostaten 143. 164
Ortygia 167. 353
Orvieto 259. 451. (454). 457. 460
Osiris, Pfeiler 37. (38)
Osker 444
Osorapis 370
Osterburken, Mithras (548)
Ostia 487. 507. 527. 531. Sark 539
Otricoli. Zeusmaske 280. 481
Ovalhaus (105). 141. 440; siehe Rundhaus

Pacuvius (M) 471
Pädagoge (372)
Pagä. Artemis (305)
Pagasä 372. 376
Pajava 82. 334
Paionios (A) 354
— (B) 242. (307)
palafitte 440
Palairos 394
Paläkastro 112. 135
Paläolithikum s. Steinzeit, ältere
Palast s. Hausbau
Palästra 188. 390
Palaststil, sog. 116. (120). 121. (131). 134
Palatitza, Villa 384
Palestrina s. Präneste
Palmbaum, assyr. 66. 74, im Erechtheion 306
Palmetten 37. (61). 67. 68. 74. 87. 96. 127. (142). (145). 147. (170). (173). 176. 196. (211). 212. 317
Palmsäule (20). 32. 37. 95. (97). 142. (172). (379f.). 387
Palmyra 556. 559f. 570
Palmzweig (244)
Pamphilos (M) 319ff. 356
Pan 402, — u. Alexander 359, — u. Daphnis 402
Panainos (M) 258. 260. 264. 280. 287
Panathenäen 273f.
Panathenäische Vasen (212f.). 263. 306. 322
Pandora 270
Pankratiast 249
Panormos 193
Panthea 498
Panzerstatue (498). 517. 530. 552
Paphlagonien 78ff. 555
Papias (B) 554
Papyrossäule (20). 32. (36). 414
Paralos 359
Parion. Eros (339)
Paris 328. Sardonyx 502. Onyx (562)
Parisurteil Vb. 176. (203)
Park (assyr.) (62). 64., hellenist. 384. 428. 477. 490. Vgl. Garten
Parmenion (373)
Parmeniskos (A) 415
Parnass 197
Paros 204. 217. 244. 257. 288. 328, (Grabrelief) (305)
Parrasios (M) 307. 312. 321
Parthenon s. Athen
Pasargadä 89. (90). 93. (96)
Pasiteles (B) 481
Pasquino 434
Pästum 147. 158. (167f.). 169. (220). 239. 269. 300. 350. 379. (380). 382. 444. 469. Wb. (444). Vb. 350
Patara (Stadttor) 554
Patras 226. (552)
Patrokles (B) 295. 319
Patroklos (Leichenspiele) Vb. (182)
Pausanias 81. 230. 241f. 260
Pausias (M) 320. 376
Pauson (M) 311
Pegasos R. (185). 187
Peirithoos 242. 287
Peisianax 260
Peisistratos 196. 217
Peleus u. Thetis (182). 322. Sark. 541
Pella 225
Pellene 394. Athenastatue 264
Pellichos 324
Pelops (242f.)
Pelopsthron 81
Pendschab 424
»Penelope« 244. (245). 252. 256
Pentelikon (Marmor) 194
Peperin (lapis Albanus) 469f.
Pepi I. 22
Peplosfigur (233) 244. 254
Pergamon 376. 379. 393. (395f.). 397. 408. 424f. 428. 466. Alexander (363)., Altar 153. 333. 384. 393. (428f.). 434, Apollon 428, Athenatempel 378. 393. 425. 431, Bibliothek 387. (388f.). 393. 424, Diagonalkapitell (378), Dionysostempel 377. 381. 393, Frauenkopf (425). 436, Frauenstatuen 431. Galater 394. 425, Hermes (288), Ionischer Tempel (288). 379. 381. (383). 393, Kriegerkopf 427, Markt 388, Mauern (393), Mosaik 398, Nikephorion 428, Palast 384. (385). 431, Säulenhalle (377). (379). 386, Symplegma 371, Telephosfries 430. (431). 480, Theater 393, Torbau (378). 386, Trajaneum 384. 528. (553), Waffenfries 431. (432), Wasserleitung 389
Perge 554
Perigueux 544
Perikles 263ff. 283. 323, Bildnis 269. (293), Leichenrede 274
— (Lyk. König) 303
Peripteros 141f. 147. 154. 162. 171. 469. 472
Peristyl 34. 384f. 472f. 485
Perlschnur 143
Persepolis 89. 91f. (93f.). 95f. (97). 98. 173
Perser 74, pergam. (427)
Perserschlacht 321. 373f.
Perservase 350
Perseus (178). (185) 249. 255
— v. Makedonien 437. 471
Persien 89ff.
Personifikation 332. 350. 357
Perspektive 38. 45. 295. 310. 474. 478. 502. 510
Perugia: Tor (474), Erzwagen (184). 460. Urnen 463
Petesis (B) 412
Petosiris' Grab (411). 414
Petra (421). 556
Petronius 491
Petsofà 112

Petworth, Kopf (341)
Pfahlbauten 4. (7). 9. 440
Pfahlbaukeramik 4
Pfauenfederkrone 119
Pfeiler, ägypt. 20. (31f.). 35. 37. (38), babyl. 59, assyr. (66), chetit. 76, paphlagon. 80, phönik. (84), kypr. 87, pers. 90. 92. (96), kret. 31. 108. 111f., myken. 125, griech. 197. 246. 355. 386, „attische Säulen" 269. 302. 386
Pfeilergrab (82). 83
Pfeilerhalle 76
Pfeilersäle, kret. 111f. 125
Pferd, steinzeitl. Malerei 2, Bronze geometr. (139), griechisch (273). 277. (278), d. Strongylion 305, geflügelt (175)
Pfetten 147
Phaidynten 264
Phaistos 101. (107). 108. (110). 112. 116. 135
Phaleron-Vasen 175
Phallos 80
Phanis (B) 369
Pharis s. Vaphio
Pharos 354. 386. 415
Pharsalos 225. 360
Phatnomata (Kassetten) 156
Phidias (B) 232. 237. 241. 251. 257f. 260. 262. 263ff. 274. 278f. 294. 304. 324, Selbstbildnis 269
Phigalia s. Bassä
Phikelluravasen s. Fikellura
Philä 52. 414. (561)
Philetairos 352
Philipp II. von Makedonien 315. 327. 357ff. 370
— V. von Makedonien 165
Philippeion s. Olympia
Philippi 485
Philippus Arabs 564
Philis 305
Philiskos (B) 432ff.
— (M) 394
Philister 86. 134
Philokles (A) 302
Philoktet 249. (250ff.). 313. (452)
Philon (A) 285. 322. 356
Philopappos (551)
Philoxenos (M) 373. Taf. XII
Phineusschale 204
Phios 22
Phleius (Schlacht) 320
Phlyaken 350
Phoiniker 83ff. 160f. 174. 443
Phokaia 180. 195
Phokion 322
Phradmon (B) 297
Phrixos 299
Phryger 75. 104
Phrygien 78. 81. 104
Phrygillos (K) 315
Phryne 343
Phylakopi 112. 118
Phyromachos (B) 425f.
Pinakes 178. 210; vgl. 452
Pinara. Felsgräber (81)
Pindar 163. 231. 235. 251. 271. 308
Corn. Pinus (M) 517
»Piraeicus« (M) 394
Piräus 263. 285, Arsenal 322. 356
Pisticci (351)
Platäa 263, T. d. Athena Areia 258. 264, Dreifuß in Delphi (231), Schlacht 219. 251. 258. 265. 282. (284f.)
Platon 218. 324. (326)
Nov. Plautios (K) 457
Plautius Lykon (M) 471
Pleistainetos (M) 264
Plinius 425. 465
Plinthos (145). (148). 150. 153. 156. 159
Pnyx 200
Podiumtempel 332. 381. 448. 464. 468f. 472. (486). 506. 543. 550. 553. 560
Po-Ebene 440f. 446. 463
Pola. Tempel 486f.
Polemon 420
Polsterquadern 392
Polybios 93
Polycharmos (M) 433
Polychromie 21. 25. 33. 40. 51. 67. 69. 98. 129. (145). (151). 158f. 166. 186. 193. 205f. 207. 213f. 217f. 234. 243. 247. 274. 336f. 340. 463. 469. 498. Taf. V. XIII
Polydoros (B) 437. (438)
Polyeuktos (B) (370). 371. 399
Polygnotos (M u. B) 224. 257ff. 263. 271. 294. 307. 310. 350
— Vasenmaler (294)
Polygonalbau 124. (161). 197. 446
Polyhymnia, Berlin 433. (434)
Polykleitos d. Ä. (B) 232. 249. 251. 254. 266. 295ff. 318. 360f. 382
Polykleitos d. J. (A u. B) 316. 318
Polykles (B) 399
Polykrates 194f. 196f. 208
Polymedes (B) (191). 192
Polyneikes 249
Polypen (115). (121). 125. 131
Polyzalos 246
Pompeji 393. 469. 472. 477. Amphitheater 477. Artemisstatue (225f.). Bäder 390. (392f.). 472. 477. (508). 516. Basilika (387). 472. Dekoration d. Wände 311. (381). 385. Taf. XV. 474. 478. (502). (508). Diagonalkapitell (378). 469. Foro triangolare (470). Glasgefäß 500. Gräberstraße 491. 503. Haus 449. 472. dell' Amore punito (503), d. Apollo (509). Cäcilius Jucundus (Büste) (517). Haus d. Chirurgen (450). Citarista (398). Dioskuren (375). Faun 373. (399). (473). Marte e Venere (511). Meleager (384). Panattiere (512). Pansa 473. Poeta tragico (509). Silberne Hochzeit (385). Siricus (511). Spurius Mesor (501). Vettii (397). (510). (512). Narcissus 401. Palästren 472. Satyr (439). Tempel: griech. 168f., hellenist. 469. 472, Apollon. 469. 472., Juppiter 476. Vespasian 516. Theater 472. 477. Wasserkastell 527. Vgl. Boscoreale
Pompejus 480. Büste (484)
Pontios (B) 493
Pontus 80. 262. 315. 322. 424
Porphyr, sog. 133
Porta Nigra (547)
Portlandvase 500
Porträt 24. 41. 50. (51). 122. 292. 324ff. 347. 357. 359. 362. 370f. 373. 399. 410. 419. 434. 466. 471. 480. 483. 496f. 532. 552. 562, auf Sark. 541
Porsuktal (Felsgrab) 79
Poseidippos 371
Poseidon: isthmisch. 364, Chiaramonti (365), Vatikan (365), — und Amphitrite auf Pinakes 178, Parthenonfries 274. Taf. IX, Parthenongiebel 277. (278), R. (482), chryseleph. 552
Poseidonia s. Pästum

Poternen 75
Potsdam (prähist.) (7)
Prachtgerät, Marmor 379. (409f.). 482. 493
Prachtschiff Hierons II. 385. 398. 406
— Ptolemaios IV. 380. 382. 406. 415. 422
Prachtzelt Ptolemaios II. (380). 384f. 397. 406
Präneste 469. Silberschale 85. Fortunatempel 470. Mosaik 398. Erzarbeit 457
Praxias (B) 324
Praxiteles (B) 251. 291. 324. 332f. 337ff. 344. 348. 371. 375. 399. 410. 416. Söhne 399
Preisgefäße, panathenäische (212)
Priamos, sog. Schatz 103, Tod R. 188
Priene 352. 379. 392f. 432. Altar 378. Athenatempel (148). 150. (152). 153f. 333. 378. 430. Asklepiostempel 381. 388. Ekklesiasterion (393). Markt (353). 388. Haus (384). Heilige Halle 388. Rathaus 388. 390. Prytaneion 388. Wanddekor. 474
Priester, ägypt. (23), griech. 213. 274
Prima Porta: Augustus-Statue (498), Villa 478
Prinias 162. 192
Att. Priscus (M) 517
Probus 562f.
Prokne des Alkamenes (290f.). 303
Prometheus-Sarkophag (565)
Pronaos 148. 163. 167. 196. 354. 381
Pronomosvase (313)
Propyläen s. Athen. Tore.
Proserpina 564
Prostas 383
Prostomion 301
Prostylos 142. 154. 185. 380
Protodorische Säule (29). 31
Protogenes (M) 359. 433
Protogeometrischer Stil 137
Protokorinthische Vase (176)
Provinzialkunst: ägypt. 29, röm. 487ff. 492
Prunkkeulen, ägyptische 13
Prunk-Scheintüren (15)
Prusias 428
Psammetich III. (52)
Pseudodipteros 157. 168. 170. (196). (333). 334. 381. (382). 476. 526
Pseudokaryatiden 32. (35). (38)
Psyche 401
Psychostasie 227
Ptahhotep 26. 29
Ptoion 190f. 367
Ptolemäer 35. 51. 408. 410. 420. 424
Ptolemaios I. 352. 357. 368. (410).
— II. (378). (380). 384. 390. 392. 406. (416)
— III. 376. 397
— IV. 380. 382. 420
— VI. (413)
Pulesata 134
Pulvar 89. 92
Pulvinus 153
Pupienus 564
Purpur 85
Puteoli 444. 472. 531. Macellum (Sarapistempel) (389). Basis (504)
Puy de Dome. 544
Pydna 471
Pygmäen. Vb. (182). — 418f.
Pyknostyl (engsäulig) 147
Pylon 19. 33. 40
Pylos (131)
Pyramiden 15f. 18f. 50. Sakkara. Medum 17, Gise (18f.), Abusir (19), Abydos (29), Der-el-Bahri 30, Jüngere (29). 30. 37. 50, griech. 334f., röm. 491f., d. Cestius 491
Pyrgoteles (K) 366
Pyrros (B) 292
— (M) 176
Pythagoras (B) 245f. 248. 251f. 260. 295
— (Philosoph) 194. 248
Pytheos (A u. B) 333f. 335f. 377
Pythia 288
Pythodoros (B) 251
Pythokles 296
Python (M) 350
Quaderbau 83. 108. 128. 143. 161. (303). (354). 392. (393f.). 446. 465. 550. 554. 558
Quadriga 335f.
Querschiff d. Cella 382
Quinto Fiorentino 451

Rabirius (A) 515
Rahotep (Statue) (22)
Ramesses (Ramses) II. (35). 37. 38. (39). (41). 45f. 75. 134
— III. (38). 45f. 134
Ramesses (Ramses) VI. 46. (47)
Ramesseum 32. 37f.
Rampentempel (62). 143. 234
Rampentürme 52. 57. (58). 63
Rassentypen: ägypt. 48, assyr. 69, ion. (202f.), alexandr. 417, pergam. 426, röm. (519)
Rathaus s. Buleuterion
Räuchergefäß (84)
Ravenna. Relief 496. (498)
Re, Heiligtümer (19f.)
Rechmire (43). 134
Redner (arringatore) (464)
Regula (146). 158f. 165
Reims (546)
Rekakna. Gewölbe (16)
Relief, ägypt. 25. 27f. 40, babyl. 54, assyr. 63. 69, chetit. 76, paphlag. 80, kypr. 88, pers. 98, myken. 122, griech. 174. 184ff. 205ff. 213. 224f. 274. 303. 405f., etrusk. 460f. 504. 516f. (521f.). (529). 538. 539. 564. 568. 570. 573. (575), röm. 495f., in den röm. Provinzen 544. (546). (551). 559. 562
Reliefbilder 397. 406
Reliefgefäße, kret. (118ff.), Kertsch 322. (324), unterital. 351, homerische Becher 419
St. Remy (492f.). 496
Renntier 2
Rhakotis 353
Rhamnus, Nemesistempel (141). 147. 197. 283. 288. Apollonstatue (331). Themis 399
Rhampsinit 38
Rhegion 248
Rheneia 386
Rhodos 134. 159. 352. 359. 367. 370. 376. 408. 432ff. 471. 493. Vasen 131. 179. Plastik 419. 432. Kolosse 367. 370. 433. Peristyl 384. (385). 432
Rhoikos (A u. B) 171. 194. 231
Rhombos (Kalbträger) (193)
Rhopographie (Kleinkrammalerei) 358. 394
Rhyparographie (Schmutzmalerei) 395
Rhythmus 249f. 252. 261
Riegelbau 82
Riemchen 145
Riesenstuben (4)
Ring des Polykrates 194

Ringer, ägypt. Wb. (28), griech R. (215). 248
Rinnblätter 486
Rödingen (546)
Roeskilde, Grabkammer (4)
Rom 444f. 448. 457. Amphitheater (513). Ara Pacis 491. 493. (494ff.) 500. Ara Pietatis 505. Argonautenhalle 486. Aurelianische Mauer 563
Basiliken 530. Aemilia 470. Julia 475. Porcia 470. Ulpia 520. Constantins 566
Bibliothek, Palatin 485
Bogen: Constantin (521f.). (528f.). (567). (568). Fabier 471. Gallienus 564. Janus 569. Arco di Portogallo (529). Septimius 538. Titus 514. (517). Trajan 520
Brunnen 465. 515. Capitol 465f. Carcer (446). Circus 491. 566. Cloaca Maxima 465. 486. Curia Julia 475
Ehrensäule d. Antoninus (531). Duilius 466. Marcus 501. (502). Trajan 431. 520. (522)
Emporium 470. Esquilin (258). 515. Flußgötter 521
Forum 475. 485. Columna rostrata (466). Marmorschranken (526). Rostra 485. (520). For. Augustum (484). 487. Julium 476. 485. 503. Nerva (Pallas) 515. 517. For. Pacis 514. Trajan (518f.). (520f.)
Gärten 477
Grabmal: Augustus 490f. Cäcilia Metella (491). Cestius 491. Constantia (571). 572). Deus Rediculus 527. Eurysaces (491). Flavier 515. Hadrian 527. Via Latina 534. (536). Nasonier 527
Haus d. Augustus 485. Farnesina 478. Taf. XV, d. Faustulus (Palatin) 449. Flavier (Palatium) 514. Johannes u. Paulus 487. Livia (375). (390). (479). 485. Mamurra 474. 476. Nero (Goldenes Haus) (507f.). Romulus (Capitol) 449. Septimius 535. Tiberiana 506
Kolosseum 508. (513). Macellum 470. Marc Aurel (534). Marsfeld 475. 485. 515. Meta sudans 515.
Monumenta d. Asinius Pollio 477.
Nymphäum (Minerva Medica) 538.
Palatin, Lupercal 466, vgl. Haus.
Pantheon d. Agrippa 482. 485. 496. 515. 524, d. Hadrian (523f.).
Pons Aelius 527. Porta Maggiore 508. Porticus Divorum 515. Porticus Octaviae 470. Prätorianerlager 507. Saepta Julia 475. 485. Septizonium 535. Serviusmauer 465. Stadium 515. Tabularium 469. 474f. 515
Tempel: Apollo Palatinus 331. 485. 493. Apollo Sosianus 433. Äsculap 468. Augustus 505. 515. Cäsar 357. 485. 488. Castor 485. (525f.). Ceres 466. Claudius 514. Concordia 485. (487). Deus Rediculus 527. Diana, Aventin 465. Faustina 530. Fortuna 515. Göttermutter 468. Hadrian (530f.). Hercules 449. 471. Honos u. Virtus 517. Janus 468. Isis 491. (506). 515. Juno Regina 470. Juno Sospita 468. Juppiter Capitolinus 379. 448. 460. 464f. 470. 474. 481. 514f. Juppiter Stator 470. 472. Liber 466. Marcus 532. Mars Ultor (484f.). Mater Matuta (476). Minerva 515. Neptun 483. Pax 419. 514. Roma u. Venus (525f.). Romulus 565. Salus 468. Sarapis 515. 535. Saturnus 468. Sol 564. Spes 468. Tellus 468. Trajan 520. Venus Genetrix 395. 476. 481. Venus u. Roma (525). Vespasian (514f.). Vesta 449. 533. 535
Theater d. Marcellus (475). 485. Pompejus 475. 481. 485. 505. Scaurus 476
Thermen des Agrippa 485. 524. Caracalla 435. 483. (536f.). Constantin 537. 565. Decius 537. 564. Diocletian 537. 565. Nero 510. Severus Alexander 538. Titus 514. Trajan 508. 520
Tullianum (446). 464. Tonrelief vom Esquilin (465). Wandgemälde vom Esquilin (467). (478f.). 480. Wandgemälde auf dem Palatin (375). (390). (479). Wasserleitungen 467. 507. 515. 521. 538
Roma (466). 499
Römerschanze bei Potsdam (7)
Romulus 431. 480. Vgl. Wölfin
Rosette: ägypt. (28). 37), assyr. (63). (66). (68), phönik. (86), pers. (97). (99), kret. 117, myk. (129). 130f., griech. 177ff. 181. 316. (378)
Rosmerta 546
Roxane 357
Rundbau, Rundhütte 4f. 80. 102. 105f. 113. 121. 124. 166. 316. 382. 422. 440. 443. 449. 470. 485. 488. 490. 527. 544. 549
Rundgiebel 487
Rustika 392. 508. 545
Ruvo. Vasenfabrikation 350. (351). Vgl. (313f.)

Saarburg (546)
Safransammler Wb. 114
Säge bei Marmorarbeit 205ff. 217
Sagunt 549
Saida s. Sidon
St. Remy: Bogen (490). Grabmal d. Julier (492). 495f.
Saïtenzeit (Saïs) 50. 411
Sakkara 15. Pyramide 16. (17f.). 19. Schreiberstatue (23). Holzstatue (24). Reliefs (25). (52). Grab d. Ptahhotep (26). Vgl. Memphis
Salamis 195. 219, auf Kypros 352. 368
Salber, München 339
Sallust 477
Salmanassar 62. 66f. Obelisk (70)
Salomon, sog. Grab s. Mutter 90. Tempel 63. (84). 89. 95f. Urteil Wb. (418)
Salona (569f.)
Saloniki 553. (568)
Salpion (B) 493
Samniten 300. 445
Samos 188. 195. 204. 231. Heraion 154. 166. 171. (173). 193. 354. 381. 396. Tunnel, Hafen 197. Vasen 180. Cheramyes' Hera (192). 193. Hera, Schnitzbild 193. Zeus d. Myron 255. Aiakes 194. Männliche Statue 193
Samothrake 416. Mysterientempel (383). 392. 406. Rundbau der Arsinoë 382. (383). 392. Torbau (378). 392. (394f.). Spiegelquadern (394). Nike (368f.). 392
Samuilu 57
Samus (B) 544

Sandalenlöser (361)
Sanherib s. Sennaherib
Sapor I. (562)
Sappho 324
Sarapeion 415. 562
Sarapis (370). 416. 548
Sardanapal s. Asurbanipal. — (Dionysos) 343
Sardes 77. 104
Sardinien. Rundhaus 4f. 442f.
Sardonyx 408. (416). (500). 502
Sargon (67). 69. (70). 71. 75. 96. Palast in Chorsabad (62f.)
Sarkophage: ägypt. 49. 415, phönik. 85f. 391, kypr. 87. (88), pers. 91. (92), kretische 117. 121, v. Klazomenä 180. (181), v. Sidon, lyk. (309), 311, 39ff, Klagefrauen (344), Alexandersarkophag 311. (357). Taf. XIII, jüd. (422), Sidamara (541), etrusk. 451. (456). (461), Scipio (468), späträm. 463. (539ff.). (552f.). 554, karthagisch (420). 562. (564). 571
Satirische Tierbilder 49
Satricum 465
Sattelholz 95. (97)
Satyr d. Polyklet 482, als Schenk (praxit.) (337), tanzend 401. (403). (439), Barberini 401, ausruhend (338). 360. 371. 401, spähend 358, Bronzekopf (402), — und Dionysos 401, — und Nymphe 402, — das Schwänzchen betrachtend 402. Vgl. 401f.
Satyros (A) 335
Säulen: ägypt. (20). 31. 34. 36. 64. 113. 379, »protodorische« (29), babyl. 59, assyr. 64. (65f.). 150, chetit. 76. (77). 113, paphlag. 79. (80), kappad. (80), lyk. 82, kyprisch 84, phönik. 84f., persisch 89f. 92ff. (97). 150. 172, kretisch (111). (113). 119. 162, trojan. 126, myken. (112). 125f. (126). (129f.). 130. 133, dorisch 31. (144ff.). 147. 149. 162. 219f. 469, ionisch 65. (148ff.). 154. 172f. 220. 300. 469. 475, äolisch (150), korinth. 155. 300. 469, attisch 269. 302. 355. 386. 474, hellenist. 377, 423, ptolemäisch 414f., tuskisch (448). 449, Thyrsos 380, römisch 469, mit Relief (171). (187). (333). 557, im augustischen Stil 503, schwarz u. weiß 380, gekuppelt 390 (571), mit verkröpftem Gebälk 379. 527, der Naxier (173), Träger von Bildwerken 151. 317. 390. 466, — als Götterbild 78 (130f.). 136. 140, — mit Statue 466. 572.
Säulensaal (33f.). 64. 95. 285. 317. 414. Persepolis 93ff.
Sauroktonos, Statue (338). 341. 371
Scaurus, Theater des 476
Schaber s. Apoxyomenos
Schachtgräber, mykenische 9. 86. 114. 120f. 132f., italische 441. 451
Schatten 261. 295. 312. 314
Schatzhaus des Atreus (128f.), — des Minyas (129), — in Olympia u. Delphi 141. Vgl. dort.
Schech Abd-el Gurna s. Abd
Scheinfenster 90
Scheintür 15f.
Scheiterhaufen des Dionysios 349 — des Hephaistion 354. 431
Schema (86)
Schiefer (52)
Schiffsanstrich 320
Schiffshäuser 286. 322
Schild des Achilles 183. 441, Herakles 183, Strangford (271)
Schlachtbilder, ägypt. 35. 45f. (47). 56, babyl. (56), assyr. 68, griech. 176. 180. 260. 262. 308. 310. 320f. 373. 394, römische 468. (493). (521)
Schlange (ägypt. König) (17), griech. 187. (201). 218. 270
Schlangendreifuß aus Delphi (231)
Schlangengöttin (118)
Schleifer (Florenz) 428
Schliemann 100f. 104. 122
Schminkpaletten (12). (14)
Schnabelkanne (103)
Schnitter, kret. (118)
Schranken 414. (432). (520). 562
Schreiber, ägypt. (23)
Schuldenerlaß (520). 529
Schulgebäude in Sippara 59
Schuruppak 53
Schussenried (7)
Schutzflehende Barberini 287
Schwalbe Vb. 211
Scipio Nasica 470
Scipionen-Sarkophag (468)
Secundierdenkmal (545)
Seeschlacht, ägypt. (46), geom. 139
Seewesen 332
Segesta 147. 220. 300
Segni, Tor (446)
Segovia 549
Sekos 34. 37
Seleukeia 353. 383. 424
Seleukiden 420
Seleukos 352. 382. 424
Selinunt 300. 469, Tempel in Gaggera 162. 174, Tempel C (167f.). (169f.). (185), Tempel D (167ff.). 171, Tempel E (Hera) 220. 247. (248), Tempel F 168. 171. 219. 246, Tempel G (Apollo) 147. (186). (220). 246, Metopen von C (185), — von E (248f.)
Semele 136
Semiten 53. 74. 83
Sendschirli (70). 71. 75ff.
Seneca sog. (419)
Senkere 53
Senmut 134
Sennaherib 62. 68. 71
Sennofer, Grab (48)
Senwosret s. Sesostris
Serapis s. Sarapis
Serbien 9
Serdab 16.
Sergius Orata 477
Servius (456), Mauer 465
Sesostris I. (27) 370, III. (27), angeblicher 77
Sethos I. 38. 42. 45f. (47)
Severus (A) 508
— (B) 544
Siaan 133
Sibylle (331)
Sibyllin. Bücher 465
Sicilien s. Sizilien
Sidamara. Sarkophage (541)
Side. Nymphäum (554)
Sidi Gaber 386
Sidon 84. (85). 174. 423. 433. 443, Sarkophage (309). 311. (344). (373). 392. Taf. XIII.
Sieben g. Theben Wb. 258, Skarab. (458), Giebelgr. 460
Siegelzylinder s. Zylinder
Siegel, phönik. (86), kret. (131). (133). 194. Vgl. Gemmen
Sieger, mit Palme Wb. 320. (321), Kopf Olympia (365)
Sigeion (103)
Signia (446)

Sikyon 166. 176. 178. 191. 195. 200. 219. 231. 290. 318f. 330. 352. 356. 360. 367. 369. 376. 394. 397
Silanion (B) 324f. 348
Silbergefäße: Amathus (86), Präneste 85, Kypros 85, Troja 6. 103. Myk. (114). (120). Nikopol (310), hellenist. 407ff., römisches 407. 471. 500. 573
Silen 179. (250). 254. 401
Sillax (M) 248
Silphion 201f.
Sima (Rinnleiste) (146f.). (148f.). 154. 159. 165. (170). 300. (316), mit Relief 173. 187. 317. 487.
Simos (M) 394
Sinear 53
Sinope, Sinopion 370
Siphnos, Schatzhaus 207. (208ff.)
Sippara 53. (56). 59. 64
Sipylos (79). 81
Sirona 546
Sistrum 32. 119. 134
Sisyphos 260
Situla 11. (441f.)
Siut. Felsgräber 31
Sizilien 89. 100. 131. 140. 167. 219. 300. 348, Münzprägung 246. 315. 349, prähist. 5f. 8f. 443
Skarabäen 30. 86. 194. (458)
Skarabäoide 195. 459
Skelette auf Becher (407)
Skelmis (B) 193f.
Skeuotheke im Piräus 322
Skopas (A u. B) 150. 316. (328ff.). (336f.). 344. 348. 360. 370. 410. 483. 493
Skyllis (B) 190. 200
Skythe 310f., s. Schleifer
Skythes (M) 212. 222
Skythische Kunst (11), Gräberfunde 262. 311. 322
Smaragd 408
Smilis (B) 193f. 200
Smintheion 150. 333. 553
Smyrna 77. 104
Snofru (Pyramide) (18)
Sockel 127
Sockelbilder 216
Soidas (B) 226
Sokrates (B) 251
— (Philosoph) 298. 312. 322, sein Bildnis 363
Soldatengrabsteine 548
Solenes (Regenziegel) 147
Solon 181. 187. 195
Solutréen 1
Sonnenheiligtum d. Lathures (19)
Sonnenscheibe (31). 33. 42f. 92
Sonnentafel v. Sippara 64
Sopata 120f.
Sophilos (M) 182. (183)
Sophokles 260. 263. 271. 395. Statue (348)
Sopolis (M) 480
Soris, Pyramide (18)
Soros 82
Sorrentiner Basis (331)
Sosandra, Statue 252
Sosias (Töpfer) 222
Sosibios (B) 493
Sosinus 304
Sostratos (A) 354. 386
»Spada«-Relief 496
Spalato. Palast Diokletians (569f.)
Spanien, Steinzeit (3). 6, z. Römerzeit 549, Hallstattkultur 11, griech. 226
Sparta 159. 315. 324. 367. Tempel der Artemis Orthia 140. 162, der Athena Chalkioikos 162. 183. 186f. Skias 166. Basis 184. Heroenrelief (201f.). Zeus 194. Statuen 192. 200. Vasen (201). Gymnopädien 255; s. Amyklä
Spata (112). 131. 133
Specksteingefäße, kretische (113). (118f.). 134; s. Steatit
Speira (148). 150
Spestypus 205
Sphekiskoi (Sparren) 147
Sphinx: Gise (18). 25. 34, von Tanis (26), assyr. 65, chetitisch 77f., d. Naxier 172 (173), v. Assos 186, griech. 234. 280
Sphinxtempel, Gise 20
Spiegel 29. 49. 457. (458). — (Quadern) 392
Spielbrett 120
Spiele (Agone) isthmische 195, nemeische 196, pythische 195, olympische 196. 219. 231, panathenäische 196. 212
Spintharos (A) 324
Spirale (6). 8. 100. (101). (103). 106f. 122. 127f. Taf. IV. 131. 136. 139
Spy. Steinzeit 3
Stabornament 213
Städtebau 30. 59. 285. 352. 384. 393. 447. 556
Stasikrates (A) 354
Steatit (113). (118f.). 122. 133
Steinbock (54). 442
Steingefäße 30. 106f. (113). (118). 133
Steintempel 140. 162
Steinzeit, ältere 1ff. 100, jüngere 4ff. 100, ägypt. 12, kleinasiat. 74, griech. 100f., kretische 101, italische 440. 442
Stele s. Grabstein
Stephanos (B) 232. (233). 481
Stereobat 143
Sternblumenornament 68
Sterope (242ff.)
Stickerei 69
Stier, ägypt. (25), aus Tello 55, mit Menschenkopf (55). Ur 57, assyr. 65. 67. (68), pers. 95, kret. 119f. (133), auf Gemme (195). 219, Mb. (250), farnesischer (436). 477, gallischer 545
Stierkämpfe 111f. 116. (119). (127)
Stierkapitell, pers. 95. (97), griech. 356
Stieropfer 320. 357
Stiftshütte 84
Stilleben 321. 376. 395. (397). 398
Stirnziegel 147. 163. (164f.). (449)
Stockwerke 84. 92. 105. 109. (112). 124. 126. 157. 302f. 334. 354. (377). 382. 386. 390. 470. 472. 474. 487
Stonehenge. Steinkreis (5)
Störche 166, (Silberbecher) (407)
Straßen 386. 389f. 467. 477. 488. 518
Straßenbögen 470. 488
Straton (B) 400
Stratonike 360. 382. 421
Stratonikos (B) 425
Strebepfeiler 164
Streuornament 176. 178
Strick (gedreht), Ornament 67
Strongylion (B) 305
Stuck 118f. 158. 186. 239. 260. 421. 470. 477. 480. 509. 511. 524. 534
Stuckporträt 412
»Studius« (M) 478
Stufen d. Tempel 143. 158. 164. 168
Stufenpyramide (17). (18), griech. 334f.

Stufenturm s. Zikkurat
Stylobat 143. (149)
Stylopinakia 379. 431
Styppax (B) 293
Subiaco. Statue 371
Sucellus (546)
Südrußland, prähist. 8. 11
Sulla 379. 474. 477
Sumer 53
Sunion. Poseidontempel 147. 283
Suovetaurilien (482). (504)
Susa (56). 60. 89. (92). 95f. 98. (99). 194. 225. 315
Susa b. Turin. Bogen (490)
Sybaris. Münze 249. (250)
Syene 35
Symmetrie 40. — beim Tempel 148. 154
Syrakosia (Prachtschiff) 385
Syrakus 159. 219. 246. 249 251. 300. 322. 348. 353. 471, Apollotempel 167f. (169). 185, Olympieion 167f., Widder (349), Münze (250). (315). 332. 349
Syrer, von Löwen zerfleischt (49)
Syrien 60. 71. 74f. 90. 93. 95f. 352. 360. 376. 383. 420f., Provinzialkunst 556
Syros 106. (386)
Systyl (dichtsäulig) 147

Tabernakel 83f.
Tablinum 451. 472
Tachti-Dschemschid 92
Tadius (M) 478
Tafelmalerei 260. 295. 313. 396f. (479f.) 511. 565
Täfelung, assyr. 66, phönik. 84
Takuschit (51)
Tajo-Brücke 518
Talayots 113
Talosvase (314)
Taltempel 18. (19). 20
Tanagra 285, Hermes d. Onatas 85, Kriophoros, Dionysos (251), Terrakotten (372f.). 405. 414, Münze (251)
Tanis (26). (50)
Tantalos 81. 104. 260
Tänzerin, ägypt. (49), lakonische (306), Berlin 368, aus Mahdia (405). Vgl. 244
Tarent 159. 232. 249. 300. 471, prähist. 9. 440. 443, Vasen 349f. Herakles 363
Targelios s. Arkesios
Tarquinii 451
Tarquinius Priscus 460
Tarracina. Hafen 500
Tarraco 517
Tarragona 549
Tarsos. Tempel (382), Medaillon 366
Tatschara 92
Taubenmosaik des Sosos 398
Tauriskos (B) 432. 434. 482
Tavole Paladine 196
Teanum 351
Tearkos (38). 50. (51)
Tebessa (550)
Tegea 169. 192, Apollon 200, Athenatempel 155. 316. 328. 332, Skulpturen (328f.)
Teje 42. (43). 134
Teisikrates (B) 367
Tektaios (B) 200
Telamon. Giebel 460
Telamon (Aiakide) 235
Telekles (B) 188
Telephanes (B) 89. 225
— (M) 178
Telephos 313. (458); s. Tegea, Pergamon
Tell-el-Amarna s. El-Amarna
Tell-el-Mutesellim (84). (86)
Teller 179
Tellias 246
Tello 53. (54). (56)
Tellus 494. 498
Tempel: ägypt. 30. (32). 33f., babyl. 57, assyr. 62f., chetit. 75, phönik. 83, Salomo's (84), pers. 89, frühgriech. 102. 126. 139f., griechisch 140ff. (157). 160, Grundriß 141. 147. 167f. 196. 219. 239. 269. 300. 380, etrusk. (447f.). 460, römisch 464. 467. 476. 526, in Gallien 543. 549
Tempeldecke 34. 156. 470
Tempelhof 470
Temperamalerei 295. 320. 356. 359. 471. 562
Templum in antis 41
Tenea (191)
Teos 313, Tempel 380. 406
Teppiche 53. 59. 68. 74. 79. 111. 161. 171. 322. 385. 397. 424. 432; vgl. Weberei
Terelik-kalessi. Felsengrab (80)
Terina 315
Termessos (554)
Terra sigillata 500. 544
Terrakotten s. Tonfiguren
terramare 440
Tetrapyla 93. 390. 492. 550. 556. Vgl. 569
Teukros 235
Thaingen. Malereien (2). (3)
Thalamos 382f.
Thamugadi (550)
Thamyras 360
Thanatos 333
Thasos 232. 257. 305. 312, Tempel 141, Prytaneion 225, Nymphen (224). 225, Stadttore 225, Münze (195), Artemis Polo 433
Theagenes 197
Theater 391. 549. 558. Vgl. Athen, Epidauros, Pompeji, Rom
Theben (ägypt.) 12. (30). 32. (39). (42). (43). 45. (46). (49). 414
— (böot.) 104. 127. 131. 136. 290. 315. 321. 338 371, Apollon Ismenios 200, Vase (174), Einfluß auf Alexandria 372. 414, Sieben gegen Theben 258. 310
Themis von Rhamnus 399
Themistokles 263. 267
Theodoros v. Samos (ABK) 166. 171. 188. 194. 231
— v. Phokäa (A) 316
— (K) 89
Theodotos (A) 316
Theokrit 403. 406
Theologeion 350
Theon von Samos (M) 360. 395
Thera (136). 137, Basilika (387), Apollon (190), Halle (387)
Thermos. Ältester Tempel 140f. 220, Apollotempel 141. (165). 168, Metopen (178)
Theron 246. 391
Thersites 350
Thesauros 128
Theseion (145). (284)
Theseus 251. 258. 272, — und Ariadne Vb. (140). 182, — auf dem Meeresgrund Vb. (259), Amazonenkampf Wb. 260, — und Minotaurus R. (230), — und Pallassöhne 283, — und Peirithoos R. 287, — am Tempel Olympia 242, d. Parrasios 312. Wb. 321. (455), Statue 324. (327)

Thespiä 258. Vgl. Aphrodite, Eros
Thessalien, prähist. 8f. 100. 105, myk. 104. 133. 141, griech. 225
Thessalonike 553. (568)
Thetis, Hochzeit Vb. 182
Theveste 550
This 12f.
Tholos (389). 470. Vgl. Delphi, Epidauros
Thorikos 104
Thothothes 28
Thrakische Kultur 10
Thrasybul 290
Thrasyllosdenkmal 355. 399
Thrasymedes (B) 319
Thron, des Pelops 81, pers. 92, in Knosos (110). 111, d. Apollon v. Amyklai 184, d. Zeus, Olympia 280. 287, Ludovisischer 226ff.
Thugga 550
Thukydides 274. 324
Thurioi 285. 314
Thutmosis s. Tuthmosis
Thyrsos als Säule 380
Tiberis 521
Tiberius 361. 485. 488. 500. 503. 505
Tibur s. Tivoli
Tiefendimension 236
Tiefrelief (r. en creux) 28
Tiefstichkeramik, nordische (3). 4
Tierbilder, satirische 49
Tierhetzen 477
Tierköpfige Götter: ägypt. 14, babylon. (55), kret. (133), griech. 400. 418
Tierornamentik 11. 86
Tierprotomen 80. (83). 92. 95
Tiglathpileser I. 62. 75
Tigrane-Pascha (411)
Tigris 521
Timanthes (M) 313. 321. 394
Timarchides (B) 399
Timarchos (B) (370)
Timgad (550f.)
Timocharis (B) 433
Timokles (B) 399
Timomachos (M) 395. (398). 480
Timonidas (M) (178)
Timotheos (B) 319. (331f.). 336f. 493
Tintenfisch (115). 116
Tiryns 5f. 9. 77. (100). 104. 113. 116. 121. (123f.). (125). 126. (132). 191. 383. Wb. (127f.) Taf. IV, sog. Heratempel 136. 145, dor. Kapitell (145). 169
Tivoli 469. 477, Tempel (471), Hadrians Villa 398. (399f.). 526
Todi. Mars 463. (464)
Toga 497
Tonfiguren: ägyptische 12. 14, kyprische 87, griechische 192. 233. (372f.). 405. 414. 434, etrusk. 460. 466, gall. 544
Tongefäße s. Vasen
Tongeschirr 548
Tonnengewölbe s. Wölbung
Tonplatten am Tempel 141. 158f. 162f. (165). (170f.). 196. Taf. V, 2. (448). 449. (465), im Grab (452), am Haus 493, glasiert s. Kachel
Tonsarkophage 180. (181). 202. (461)
Tontafeln mit Schrift 75, mit Malerei 165. (178). (210). (452), mit Relief, Votive 227
Topas 408
Töpferofen 131
Töpferscheibe 102. 106
Torcello R. (575)
Tore: ägypt. 38. (41), babyl. 59, assyr. (63). 64. 67. (68), chetit. (75). (76), pers. 93f. 96, troj. 101f. (102). 111, kret. 108. 111, myk. 111f. (123). 124f. (125), griech. 225. 281. 352. 381. 389. 392. (394), ital. 446f., römisch. (528). (547). 554. 563
Toreutik 194. 408. 416ff. 432. 498. 503
Torus (148f.). 150. 156. 172
Tosorthros, Pyramide (17)
Totenbuch 46
Totenklage (295)
Totenopfer f. Patroklos (455)
Totentanz (407)
Totentempel 15
Tracht: assyr. 68, chetit. 77, kypr. 87, medisch 97, kretisch 117f. 127, 133, mitteleurop. 442, ital. 441, unterital. 445
Trachyt 171. 186
Tragödie 223. 262. 287. 313. 350. 395. 435
Trajan 434. 518f.
Tralles 379. 385f. 432. 437
Trasimenischer See 463
Travertin (lapis Tiburtinus) 474
Treppe (84). 90. 92f. 106. 108f. (110). 111. (113). (125). 126. 143. 167f. 354f. 381. 513. 557.
Treppenhaus 109. (110). (113). 126. 301
Trichtervase 33
Triclinium 473
Trier (547f.). 569
Triglyphe, angebl. 127. — Triglyphon (146ff.). 149. 154. 158f. 162. 164f. 377, freie Anordnung 167. 170. 185. 377. 449
Triptolemos R. (286).—(327). 343
Tripolis 550
Triton 187
Triumphalgemälde 468. 471. 480. 522
Triumphbogen 488; s. Ehrenbogen
Triumphe 471. 480
Troas 81. 104
Trochilos (148f.). 150. 172
Troilos Vb. (182). 223 Wb. 453
Troja 6. 9f. 74. 101ff. (102). 105. 111. 124. (126). 161. 163. 271. 383. Vgl. Iliupersis
Tropäum 382. 390. 492, La Turbie 492, Adamklissi 519. 549, Ephesos (383), »d. Marius« 515
Tropfenplatte (146). 149. 154. 158. 167. 169. 171
Trophonios (A) 197
Trunkene Alte (404)
Trysa s. Gjölbaschi
Tschertomlyk s. Nikopol
Tuchulcha 456
Tuder. Mars (464)
Tuffperiode 469. 472
Tumuli s. Grabhügel
Turmanin 96
Turm zu Babel 57. (58)
Turmgrab s. Grabturm
Turscha 134
Tuscanische Bauweise 449. 469. 474. 476. 486. 543
Tusculum (477)
Tuthmosiden 37, Grabtempel (40)
Tuthmosis III. u. IV. 34. 42. 134
Tuthmosis (B) 44. (45)
Tux, Bronze 237. (239)
Tyche 205, d. Antiocheer (367). 423
Tylisos 108
Tympanon 147
Typhon 187
Tyrannenmörder 230. 235. (238). 251

Tyros s. Sidon
Tyrsener 134

Udna (Uthina). Villa 551
Üjük 75. 77
Umma 55
Umrißzeichnung 179f.
Ungarn 9. 442
Ungefegter Saal, Mosaik 398
Ungerade Säulenzahl der Front 111. (165). 168
»Unsterbliche« (pers.) 96. (99)
Unteritalien (prähist.) 8f. 442ff.
Untersatz (Erz) (184)
Unterwelt Vb. (351)
Ur 53. 57
Uräusschlange 83
Urkundenreliefs (60)f. 303
Urnen, etrusk. 373. (441). (449). 451. (463)
Urnina (54)
Uruk 53. 56
Uschebtiu 28

Valens 572
Valentinian (572)
Valerian 562
Vaphio 119. (120). 128. (133)
Vasen: prähist. (3). 6. (8). (10). 100. 443, ägypt. (12). 13. 49. 85. Taf. II, 2, kypr. (87). 103, thessal. (101), trojan. (99). 102, frühmin. 106, mittelmin. (107f.). (115), spätmin. 104. 108. (115). (120). 121. 134, myken. 86. 121ff. (123). (131f.). 134, minysch 103, Kykladen 106, frühhellad. 106, späthellad. 121f., melisch (175), protokorinth. (176). 459, korinth. 164. (176). 208, milesisch (rhodisch) 179, samisch (Fikellura) (179). 202, äolisch (Kyme? Phokäa?) 180, naukratisch (180), Klazom. 180. 202, Caeretaner Hydrien (202f.), ionisch 202. 211. 213, spartan. (201), böot. 175, (Hadra) 414, (Kabirion) 414, chalkid. 203. (204). 210, frühatt. (Phaleron, Vurvá) 175. 180f., altattisch 181, schwarzfig. (200). 208. 210. (211), rotfig. 213. 221ff. (259). (261). 262. (294). (313f.). 322, weißgrund. (221f.). (260). (295). 314, unterital. 314. 322. 349ff. 445, mit Relief 322. (324). 351. 419, pergam. 432, Villanova (441), etrusk. 457, Bucchero (459), Calener Gefäße 467, Arretiner 500, Terra sigillata 500. 544
Vassiliki 105
Veji (452). 465. Apollon (459f.)
Velia s. Elea
Velletri, Tonreliefs 466
Venta, Silurum 549
Venus: sog. (paläolith.) 2ff., vom Esquilin 257. (258), Genetrix 481. (498), Julia Soämias 539. Vgl. Aphrodite
Vergil 484
Verkleidung der Wände 52f. (59). (61). 63. 67. 84. 89. 96. 127. 159. 162f. 172. 183. 186f. 385, 473. 496. 538
Verkröpfung 379
Verona. Stadttor (563)
Verwandlungen 419
Verwundeter, Erzstatuette (293)
Vespasian 419. 514
Vesta Giustiniani 244. 256
Vestalin (535)
Vettersfelde. Goldfund 11
Vetulonia 451
Via Appia 467. 490. Flaminia 488. 494
Viae 158
Victoria Mb. (466)
Vienne. Tempel 507, Obelisk (492). Aphrodite 401. (402)
Viergötterstein 546
Vifius Philippus (K) 358
Villanova 440. (441). 443
Villen: min. 111. 116, hellenist. 384, römisch 477. 515. 547, Hadrians (399). (526f.), in Uthina 550, Gordians 563, d. Herodes Atticus 552
Vitruv 156. 386. (447f.). 475
Volo 100
Volsinii vgl. Alt-Vols. Orvieto
Volsker 446. 468
Volterra. Tor 447. Grabstele (462). Urnen (463)
Voluten, assyr. Kap. 61. 65, pers. 95. (97), ion. 85. 143. 151. 159. 173. 202, kor. 155f.
Vulca (B) 460. 465
Vulci. Etrusk. Gräber 451. Wb. (455f.). Sarkophage 463. Säule (448)
»Vurvavasen« 181

Wachsfarben s. Enkaustik
Waffen, trojan. 103, Hallstatt (442)
Waffenfries 354. 431f. 520. 532
Waffenläufer 215. 237. (239)
Waffenstreit 313
Wagen aus Perugia 184. 460, von Monteleone 459
Wagenbesteiger (229)
Wagenlenker v. Delphi (246). Taf. VIII, v. Maussoleum (336)
Wagenzug, Tonrel. (465). Xanthos 224
Walmdach s. Dach
Wanddekoration: pers. 90, myk. 126f. 129, griech. 159. 162. 186. 385. 397, hellenist.-röm. 473. (474f.). 477ff. 487. 502. (508). 510. (536). 558; s. Verkleidung
Wandmalerei: steinzeitl. (2), ägypt. (13). (25). (28). 30. (37). (43f.). (45). 116, assyr. 63. 67f., kret. 111ff. (112). (116f.). (127). Taf. IV. 133. 136, griech. 159. 175. 213. 257f. 294f. (311f.) (321). 385f. 397, in Boscoreale (389), etrusk. (452ff.), in Pästum, Capua, Kyme (444). 445, pompej. u. herkul. (337f.) (375). 380. (381). 395. (397ff.). (418). (477). 501. (503). (507f.). 510, in Rom (390). (467). (478). Taf. XV. 501. 507. 517. 534. 565, Tibur (527)
Wandverkleidung s. Verkleidung
Warka 53. 56. (59)
Wasserbau der Minyer 124
Wasserlaub (142)
Wasserleitung 197. (489). (506). 507. 549
Wasserrose 64f.
Wasserspeier 147. 173. 196
Wasseruhr 389
Wasserversorgung der Städte 106. 197. 354. 389. 467. 477. 507
Watsch. Situla (441). 442
Weberei: ägypt. 49. Taf. II, 1, assyr. 69. 161, phryg. 79, phönik. 85, 161, geom. 137, griech. 213, alexandr. 397, syr. 424, pergam. 432
Weinlaub, Pilaster (542)
Weißgold 115
Welschbillig 547
Wettläuferin (244). 256
Widder (32). 34. 80. (349)

Willendorf. Venus 1. (2). 7
Wohnhaus s. Hausbau
Wölbung: prähist. 4, ägypt. 14. (16), babyl. (53), assyr. (63f.), chetit. 75, pers. 96, lyd. (104), kret. 121, myk. (124). (128). 129, griech. 161. 354f. 383. 392, ital. (446f.), röm. 447. 464. 474f. 513. 515f. 525. 534. 538. 558. 566
Wölfin: capitolinische 226. (465f.), ogulnische 466. Vgl. 494. Romulus

Xanthippos, Grabmal (304)
Xanthos. Gräber (82f.). Harpyiendenkmal (82). (206f.). 225. Nereidendenkmal 150. 171. 186. 303. (304). 308. (309). 310f. 334. Hühnerhof 225. Tiere und Satyrn 207. Leichenzug 224
Xenarios (A) 353
Xenokles (A) 285
Xenokrates (B) 369
Xenophantos (M) (322)
Xenophilos (B) 400
Xenophon 298
Xerxes 57. 89. 93f. 219. 235. 257. Grab des — (91)
Xoana 192; s. Holzstatuen
Xystus 473

Zahnschnitt (83). (90f.) 92. (148). 153. 379. 486
Zakro (Kreta) 112. 135
Zehntland 548
Zellenmosaik 29
Zelt, neolithische Zeichnungen (4), assyr. 64. (71), — d. Ptolemaios (380)
Zeltdach s. Dach
Zenodoros (B) 509. 544
Zenon (B) 555
Zentralbau 573
Zephyrion 352
»Zerbrochenes Grab« (b. Hairan Veli) 78f.
Zeus: v. Aigeira 482, d. Anaxagoras 232, d. Phidias (Goldelfenbein) 239. 264. (279). 400. 423. 506, stehend in Dresden (280), d. Leochares 347, d. Kypseliden 192, d. Klearchos 194, d. Lysipp 364, Olympia (242f.), blitzschleudernd (231), auf Ithome Mb. (231), v. Otricoli 280. 481, v. Myron 255, v. Pergamon 425, in Petersburg 402. (404), — und Herakles R. (184). (189), — u. Gigant R. 187, — und Alkmene R. 184, Hochzeit (248), Geburt 298, Grab des Zeus 112, — gegen Typhon Vb. (204), Ammon 251, d. Hadrian in Athen 552
Zeusgrotte (Ida) 161
Zeuxis (M) 307. 311. 321
Ziege aus Nippur (55). Knosos (115)
Ziegel: gebrannt, babyl. 52. (60f.), assyr. 63, griech. 147. 163, röm. 474, aus Marmor 147, glasiert babyl. 52. (59). (60f.), assyr. 63. 67. (68). 69f., pers. 96. (99). Ziegelrohbau, röm. 487. 527, ungebrannt s. Lehmziegel
Ziegeldach (146f.). (157). (164f.)
Ziergärten s. Park
Zikkurat (Stufenturm) 52. 57f. (58). 60f. 63f. 354
Zinnen (83). 89. 96. 421. 423
Zisterne 106
Zonenbecher 6f.
Zoologische Gärten 384
Zophoros (Fries) 149. 154
Zoser s. Tosorthros
Zweischiffige Räume (126). 140. (165). (167). 168. 174. 220. 386
Zwergsäulen 422
Zwölf Götter Wb. 321
Zylinder, babyl. (55). 56. 60. 107, assyr. 61. 86. 194

Printed in Germany

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 07 06 08 07 013 0